BIMESTRIEL 20 F



LE MAGAZINE COULEURS DU CINEMA FANTASTIQUE ET DE SCIENCE-FICTION

22

VINCENT PRICE A PARIS !

LES AVENTURIERS DE L'ARCHE PERDUE

ENTRETIENS avec
JOHN HOUGH
LUCIO FULCI
HARRISON FORD
FRANK MARSHALL, IVAN REITMAN,
TERENCE YOUNG

Dossier FESTIVAL DE PARIS



L 1552-22-20 F


CHAQUE MOIS
LES SACRÉS MONSTRES
DU ROCK
BEST

N°22



12e année

sommaire







Vincent Price, invité d'honneur du 11e Festival de Paris

Notre couverture : « Mad Max », de George Miller, Licorne d'Or du 11e Festival International de Paris du Film Fantastique et de SF.

LE FANTASTIQUE EN FÊTE

Fidèles à nos habitudes, nous rendons compte, dans ce présent numéro, du Festival International de Paris du Film Fantastique, première manifestation du genre en France, et la seule ouverte au public.
La onzième édition du Festival a été particulièrement étonnante. En effet, elle a connu le record absolu de fréquentation du public, du premier au dernier soir le Grand Rex (3 000 places) affichant complet ! Placé exceptionnellement cette année sous le signe de l'horreur et de la violence (choix délibéré par réaction contre les méfaits de notre censure et les nombreuses interdictions de l'année écoulée ; le Grand Prix, **Mad Max**, *ayant été interdit pendant longtemps en France), elle aura permis d'accueillir un nombre très important de vedettes et de réalisateurs de l'étranger, parmi lesquels John Hough, Robert Powell, Lucio Fulci, Terry Bourke et de nombreuses autres personnalités.*
Mais notre plus grande joie aura été la présence parmi nous de Vincent Price, spécialement venu de Los Angeles pour l'occasion.
Ses fans lui ont fait une ovation — qui restera longtemps dans nos mémoires de cinéphiles.
L'Ecran Fantastique, à cette occasion, a le très grand plaisir de publier, pour la première fois dans la presse internationale, un long entretien avec le grand acteur américain, complémentaire de nos dossiers précédents et qui s'étendra sur trois numéros.
Une nouvelle étape commence pour l'Ecran Fantastique : nous allons tenter le pari d'élargir la diffusion du magazine et nous comptons sur vous pour nous aider à mener à bien cette ambitieuse entreprise.
Une nouvelle année s'ouvre également devant nous : nous vous la souhaitons la plus fantastique possible !

UN LOUP-GAROU QUI EST AUSSI UN « CANARD »...

Permettez-moi d'apporter une précision à l'excellente étude de Pierre Gires consacrée aux « Loups-Garous à l'Ecran » (cf. l'« E.F. » n° 21).
En effet, P. Gires fait figurer dans sa filmographie **Le loup-garou**, réalisé en France, en 1923, par Pierre Bressol et Jacques Roullet, interprété, entre autres, par Pierre Bressol, Jeanne Delvair, Madeleine Guitty, Simone Jacquemin, Danièle Vigneau, etc. « L'histoire d'un homme devenant lycanthrope, précise Pierre Gires, parce qu'un prêtre qu'il avait assassiné l'avait maudit avant d'expirer. On n'assistait à aucune métamorphose, mais c'était tout de même un début... ».
Malheureusement, le véritable scénario de ce **Loup-Garou** de 1923 n'a aucun rapport avec ce qui vient d'être dit : il s'agit tout simplement de l'adaptation à l'écran du roman d'Alfred Machard (romancier populiste français, auteur de « La marmaille », « L'homme sans cœur », « Trique, gamin de Paris », etc.), un drame dans lequel un forçat évadé, pour justifier le fait qu'il fuit sans cesse — à cause de la police, bien sûr — fait croire à son fils de huit ans qui l'accompagne, qu'il est poursuivi par... un loup-garou !
En 1932, en Allemagne, Friedrich Feher, portait à nouveau le roman d'Alfred Machard à l'écran, sous le titre : **Gehetzte Menschen** (ou **Steckbrief Z 48**). Il était interprété par Eugen Klöpfer, Jean Feher, Magda Sonia, Wladimir Sokoloff, etc. Les extérieurs étaient tournés à Marseille et dans les environs. Le film de Friedrich Feher fut projeté en France — en version doublée — en Mars 1933, sous le titre (lui aussi) du **Loup garou...**
Cette méprise n'est pourtant pas nouvelle : il y a dix ans on en décelait déjà la trace dans l'ouvrage de Donald C. Willis « Horror and Science Fiction Films : a checklist » (1972 - The Scarecrow Press, USA) ; à la page 521, on lit : « **The Werewolf (Le Loup Garou)** ; un prêtre jette un sort à un meurtrier qui devient un loup-garou », avec Jean Marau(?), Madeleine Guitty. Les références indiquées : « Ddc II, 479 et FJA ». C'est-à-dire : le tome II du « Dictionnaire du Cinéma » (de Maurice Bessy et Jean-Louis Chardans, J.-J. Pauvert Edit.) où l'on pouvait contempler, page 479, la filmographie de Madeleine Guitty... qui indiquait, effectivement : **Le loup-garou** (1923)... Quant à FJA, cela signifie que l'auteur tenait l'information de Forrest J. Ackerman (le célèbre responsable de « Famous Monsters ») lui-même. On n'est guère plus avancé...
L'année suivante, Walt Lee, dans son « Reference Guide to Fantastic Films » (vol. 2), page 268, reprend l'information en la perfectionnant : **Le loup-garou (The Werewolf)** 1923, avec Jean Marau(?) et Madeleine Guitty, « un prêtre jette un sort à son meurtrier qui devient loup-garou ; celui-ci supplie qu'on lui pardonne et meurt frappé par la foudre... » Pas moins ! Les références indiquées ont encore : « Ddc II, 479 et FJA »...

En 1978, Donald F. Glut n'omet pas d'indiquer dans « Classic Movie Monsters » (The Scarecrow Press, USA), à la page 53 : **Le loup-garou**, « un film français muet de 1923, dans lequel un loup-garou subit la malédiction d'un prêtre qu'il a assassiné, pour disparaître finalement frappé par la foudre... ». Avec bien sûr, toujours le célèbre Jean Marau(?) et Madeleine Guitty. Pas de références indiquées, mais « Ddc II, 479 et FJA » ne doivent pas être très loin...

Moralité : il faut s'armer de beaucoup de prudence et se barder de précautions lorsqu'on range, d'après son titre, un film dans telle ou telle catégorie. Un exemple des plus frappant est, en effet, celui des filmographies consacrées à Frankenstein dans lesquelles certains ont crû bon de faire figurer le film intitulé **Frankenstein's trestle** (littéralement : **Le Pont de Frankenstein**), et dont le copyright est du 21 mai 1902 : le tout premier de la liste... Hélas, il ne s'agissait que du bref passage d'une locomotive et de ses quatre wagons sur le pont de la ville de... Frankenstein, New Hampshire, dans les White Mountains (USA) !

Jean-Claude ROMER

Magazine bimestriel de cinéma
publié par **Media Presse Edition**
92, Champs-Elysées, 75008 Paris (Tél. : 562.03.95)

Directeur de la publication : Alain Cohen
Direction rédactionnelle : Alain Schlockoff
Secrétaire de rédaction : Dominique Haas
Comité de rédaction : Bertrand Borie, Frédéric Lévy, Christophe Gans, Dominique Haas, Pierre Gires, Jean-Marc Lofficier, Gilles Polinien, Alain et Robert Schlockoff.

Correspondants à l'étranger : Alan Jones, Mike Child, Phil Edwards (G.-B.), Danny De Laet (Belgique), Salvador Sainz (Espagne), Jean-Marc et Randy Lofficier (U.S.A.).

Publicité : Publi-Ciné
92, Champs-Elysées, 75008 Paris
(Tél. : 562.75.68)

Collaborateurs : Olivier Billiottet, Bernard Charnacé, Jocelyne Caredda, Marthe Cascella, Hervé Dumont, Guy et Valérie Delcourt, Alain Gauthier, Roland Lacourbe, Dominique Monrocq, Maud Perrin, Paul Mandell.

Traducteurs : Denis Bricka, Fabrice Couderc, Pascal Chioetto, Claide Dentan, François Dupuis, Philippe Hermier, Marie-Françoise Mater.

Documentation : Daniel Bouteiller.

RÉALISATION COMPOGRAPHIA

Abonnements : Media Presse Edition
92, Champs Elysées, 75008 Paris
Tarifs : 6 numéros : 95 F (Europe : 105 F)
Autres pays : nous consulter
(voir bulletin d'abonnement page 80)

Commission paritaire : n° 55.957. Printed in France

L'Ecran Fantastique n° 23
paraîtra en mars

Ce numéro a été tiré à 16.000 exemplaires.

FANTASTIQUE SCIENCE-FICTION AVENTURE

Des œuvres insolites et rares appartenant à chacun des genres ou même aux trois à la fois

NéO

Nouvelles éditions Oswald
38, rue de Babylone
75007 Paris
548 53 59

Nouveautés : John Buchan : Le collier du prêtre Jean / Donald Wandrei : Cimetière de l'effroi / Abraham Merritt : Rampe, ombre, rampe ! / B.R. Bruss : Nous avons tous peur / Rider Haggard : La fille de la Sagesse / C.S. Lewis : Le silence de la Terre / Voyage à Vénus / Norman Spinrad : Les Solariens / Sheridan Le Fanu : Le mystérieux locataire.

et DEUX GRANDES NOUVELLES :

le 15 février 1982 : parution de ORBITES, la revue trimestrielle de la science-fiction et du fantastique animée par Daniel Riche avec Gérard Klein.

le 15 janvier 1982 : parution de POLAR (nouvelle formule), la revue trimestrielle de bibliothèque du policier animée par François Guérif avec Alain Demouzon, Michel Lebrun, Jean-Patrick Manchette.

Pour vous abonner au PRIX EXCEPTIONNEL DE LANCEMENT, retournez-nous vite le coupon-réponse ci-dessous.



Toutes les couvertures de la série sont illustrées par Jean-Michel Nicollet.

Tous ces ouvrages ont paru dans la Série "Fantastique/Science-fiction/Aventure" dirigée par Hélène Oswald, mais on trouvera encore beaucoup de livres passionnants se rattachant à ces genres dans notre collection "Le miroir obscur".





COUPON-REPONSE
à photocopier, recopier ou découper, et à adresser à :
NéO (Nouvelles éditions Oswald)
38, rue de Babylone/75007 Paris,

si vous souhaitez être tenus régulièrement au courant de nos publications

Nom ________ Prénom ________

Adresse ________

Quels sont vos goûts :

☐ policier ☐ littérature étrangère
☐ science-fiction ☐ essais
☐ insolite ☐ histoire
☐ romans français ☐ autres

ONZIEME ANNIVERSAIRE



L'évènement majeur du 11ᵉ Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction — qui s'est déroulé du 12 au 22 novembre 1981 — fut l'apparition, sur la scène du Grand Rex, de Vincent Price, géant du Film Fantastique, dont nous avons récemment, dans ces pages, évoqué l'éloquente carrière.
Le grand interprète — à tous les sens du mot — de tant d'œuvres inoubliables, accueilli par l'ovation interminable de la cohorte de ses admirateurs entassés dans l'immense salle qui s'est révélée une fois encore bien trop petite tout au long du Festival, a gagné la sympathie de tous ceux qui ont eu le privilège de l'approcher au cours de son trop bref séjour parmi nous. Sa simplicité, sa courtoisie et son charme sont les qualités d'un être humain d'une classe indéniable, agissant en vrai professionnel sans donner jamais l'impression à ses interlocuteurs d'être « en représentation », mais au contraire en discussion amicale des plus quotidiennes. Bref, nous avons trouvé en Price un homme digne de l'acteur mythique que nous admirons depuis plusieurs décades. Ajoutons, ce qui nous fait également plaisir, que nous avons rencontré un septuagénaire en pleine forme physique, très élégant, et débordant d'humour. Le millésime 81 du Festival de Paris sera donc marqué du souvenir indélébile de la présence parmi nous de cet acteur exceptionnel, que nous tenons à remercier ici au nom de tous les participants de ce Festival.
Bien entendu, Vincent Price fut aussi — et surtout — présent sur l'écran puisqu'il venait cautionner son film le plus récent, **The Monster Club**, de Roy Ward Baker, dans lequel, en compagnie de son vieux complice et ami John Carradine, il est le « meneur de jeu » reliant, à l'aide de spirituels dialogues, les trois short-stories fantastiques, dont la plus savoureuse est celle où Donald Pleasence incarne un chasseur de vampires victime d'un curieux accident du travail.
Trois des meilleurs films de Vincent Price furent programmés, en son honneur et pour le plus vif plaisir des spectateurs, dans la section Rétrospective ; deux œuvres de Roger Corman d'abord : **Tales of Terror (L'Empire de la terreur)**, qui nous permit de retrouver aussi les chers Peter Lorre et Basil Rathbone, et **The Haunted Palace (La malédiction d'Arkham)** avec Lon Chaney Jr., et enfin un chef-d'œuvre du méconnu Douglas Hickox, **Theatre of Blood (Théâtre de sang)**, où, dans un rôle à transformations synthétisant à la fois l'acteur de films fantastiques et l'acteur de théâtre shakespearien, Vincent Price est tout simplement génial.

Trois nationalités dominèrent la compétition cette année : l'Italie, l'Australie et les Etats-Unis. Le cinéma de nos voisins méditerranéens fut surtout représenté par deux des plus récentes réalisations de Lucio Fulci, autre enfant chéri des spectateurs, qui vint présenter son dernier-né : **The House Outside the Cemetary (La maison près du cimetière)**, moins percutant que ses films de morts-vivants, mais s'achevant par une magistrale séquence d'horreur où l'on retrouve le Fulci de **La Paura** et **l'Aldila**. Tourné antérieurement, **The Black Cat (Le chat noir)** s'éloigne du Fulci traditionnel pour servir le grand Edgar Poe dont on re-



Affiche originale de Jacques Gastineau.

trouve un peu l'atmosphère de nécrophilie latente, le script de Fulci ayant grapillé ça et là dans les textes de l'écrivain. C'est donc un Fulci plus assagi qui a agréablement surpris ceux qui ne voyaient en lui que le peintre des horreurs innommables surgies de la tombe pour dévorer les vivants.
Un autre de ses films fut présenté en rétrospective : **Carole (Le venin de la peur** - 1971), intrigue policière mâtinée de psychanalyse, où l'onirisme sert de prétexte, un meurtre ayant lieu dans les conditions exactes dont le rêva l'héroïne de l'histoire, la belle Florinda Bolkan. Le déroulement de l'action n'est pas exempt de confusion, mais nous ménage quelques visions horribles, comme celle des chiens-cobayes dont les organes vivent hors de leurs corps éventrés, moment fugitif particulièrement insoutenable.
Autre film italien en compétition, **Buio Omega (Blue Holocaust)** de Joe d'Amato, se complait longuement dans les visions sanglantes pour corser un scénario qui aurait pu constituer un vrai poème d'amour fou (un homme conserve auprès de lui le corps embaumé de sa femme).
Avec **The Survivor (Le survivant d'un monde parallèle)**, de David Hemmings, l'Australie confirme sa prospection hors des sentiers battus, son désir de produire un fantastique ne devant rien aux modes passagères et sa réussite avec des thèmes audacieux servis par une technique digne des productions britanniques ou américaines. Sur un script où les morts et les vivants s'affrontent en un chassé-croisé dérou-

DU FESTIVAL DE PARIS

tant, qui culmine en une séquence où le feu purificateur symbolise la victoire des trépassés, l'ex-interprète de **Thirst** et de **Harlequin** a réalisé une œuvre attachante, par instant envoûtante (scènes de la fillette à la poupée) mais non exempte de faiblesses. Son principal protagoniste, le talentueux Robert Powell, est venu présenter le film qui ne lui donne pas cependant l'occasion de renouveler son éblouissante performance de **Harlequin**.

Moins original est le sujet de **Lady, Stay Dead** de Terry Bourke, illustration d'un cas de démence où deux jeunes femmes seront, tour à tour, aux prises avec un fou lubrique dans une magnifique propriété isolée, décor paradisiaque pour un affrontement brutal, odieux, mais exempt de visions sanglantes démesurées.

En revanche, avec **Mad Max**, de George Miller, le cinéma australien récupère, en le magnifiant par une réalisation ahurissante de dynamisme, le thème des Hell's Angels américains, situé arbitrairement dans un futur imprécis qui ne trompe personne, toutes ses péripéties étant d'une brûlante actualité. Triomphalement accueilli et fort justement récompensé, ce film nous enivre de vitesse, de bruit et de fureur, et nous fait paraître dérisoire toutes les cascades automobiles que nous avons pu voir jusqu'ici, même dans les James Bond les plus mouvementés. Héritier futuriste de tous les justiciers passés de l'écran, Max livre une lutte impitoyable d'abord en tant que policier puis, après avoir été personnellement victime des serviteurs du Mal, pour son propre compte, mais dans l'intérêt de tous, rejoignant en cela les héros réels ou fictifs de toutes époques, de Robin Hood au Lone Ranger.

Plus quantitative et plus variée, la sélection américaine a confirmé une fois encore que le Fantastique n'a pas fini de fleurir sous les sunlights californiens ou new-yorkais. **Bloody Birthday** de Ed Hunt reprend le thème du groupe d'enfants maléfiques comme ceux du **Village des damnés**. Un peu d'humour noir (séquence du gâteau d'anniversaire), quelques visions sanglantes (la flèche dans l'œil) parsèment une œuvre très inégale. En revanche, l'insolite **Mafu Cage (La cage)**, de Karen Arthur, a dérouté une partie du public par son sujet, mais a enchanté les partisans d'un fantastique plus allégorique. Ce sombre drame du fétichisme et de la folie bénéficie entre outre d'étranges décors exotiques et d'une excellente interprétation féminine.

Mother's Day, de Charles Kaufman, figure au Palmarès, un Prix spécial ayant été à cette occasion créé spontanément par le Jury qui en a apprécié l'humour (très) noir : il aurait pu aussi bien récompenser Rose Ross, fabuleuse actrice, sorte de Françoise Rosay qui aurait pris des cours à l'Actor's studio, ou Holden Mac Guie, brute bestiale auprès de laquelle Lee Marvin ressemble à un pâle jouvenceau, car tous deux exécutent un extraordinaire numéro qui ne déparerait pas la scène du Grand-Guignol. Mais **Mother's Day** se présente avant tout comme un magistral plaidoyer en faveur de l'auto-défense et de la loi du Lynch, les victimes du début devenant en fin de parcours leurs propres justicières. S'agissant en outre de jeunes et jolies femmes le scénario se double d'un hymne vibrant à l'égalité des sexes, nos belles jouvencelles faisant justice avec une résolution, un courage, une ingéniosité et une vigueur jusqu'ici réservés aux seuls mâles. Gageons que, plus encore que les spectateurs, les spectatrices en auront été enthousiasmées ! Il s'agit en tout cas d'un suspense d'horreur fort bien conduit qui ne laisse aucune place aux temps morts !

Just before Dawn (Survivance) de Jeff Lieberman est d'esprit similaire, son scénario reprenant sans trop innover



Le Rex en novembre : un tourbillon de folie éxubérante !

celui du célèbre **Délivrance** de John Boorman. Comme dans **Mother's Day**, c'est finalement une jeune fille qui, seule et à mains nues, aura raison de son monstrueux agresseur qui a décimé ses compagnons et compagnes. Les magnifiques paysages forestiers de l'Oregon servent de grandiose décor à ce drame où l'on rencontre le sympathique Georges Kennedy dans un rôle proche de certains personnages de westerns.

Hell Night, de Tom De Simone, reprend une nouvelle fois le thème des jeunes gens isolés dans une demeure réputée maudite ; le scénario est assez confus en ce qui concerne la présence et l'identité de la (ou des) créature monstrueuse, mais point surnaturelle, occupant le lieu, mais l'on finit par être entraîné sans réticence, après un début languissant et bavard, vers une ultime bobine pleine de rebondissements horrifiants, en compagnie d'une Linda Blair de plus en plus joufflue, se débarassant elle aussi, toute seule, d'un assaillant monstrueux des plus increvables. Décidément, les héroïnes des actuels films d'épouvante n'ont plus rien à voir avec les faibles jouvencelles jadis, qui ne survivaient que grâce à la présence du héros mâle obligatoire prévu par le scénariste.

X-Ray, de Boaz Davidson, présente une invraisemblable collection de meurtres perpétrés dans un hôpital par un chirurgien assouvissant une vengeance dont une belle patiente doit être la cible finale, mais on n'adhère pas à cette

succession d'homicides, plus sanglants les uns que les autres, de même que l'on ne parvient pas à s'intéresser à l'identité du coupable. L'érotisme est utilisé avec plus d'efficacité (séquence de l'auscultation, qui laisse planer un sérieux doute sur les mobiles du docteur), mais l'accumulation d'évènements sanglants en un lieu où doivent circuler trop de gens et où l'on ne voit jamais personne, détruit toute crédibilité.

Mais l'œuvre la plus intéressante importée cette année d'Hollywood est **Galaxina**, de William Sachs, qui fut la bonne surprise du Festival, comparable à l'amusant **Adèle n'a pas encore diné** d'il y a deux ans. Il s'agit d'une parodie de Science-Fiction du meilleur goût, bourrée de réflexions cinéphiliques, pastichant non seulement le space-opéra (de **Star Wars** à **Alien**, et de **Star Trek** à **Flash Gordon**), mais aussi le western et le film de style « Hell's Angels », avec une multitude de gags plus percutants les uns que les autres, visuels autant que sonores, sans oublier les jeux de mots des dialogues et les pancartes que l'on rencontre dans ce cosmos digne d'un Pierre Dac extra-terrestre ! Interprété notamment par Dorothy Stratten, jeune actrice déjà disparue, victime d'un meurtre passionnel, **Galaxina** est une production sans prétention autre que de distraire, ce qu'elle réussit de fort bon goût et d'intelligente façon. Jamais, en effet, la Science-Fiction cinématographique n'avait été parodiée si efficacement ; il serait souhaitable que ce film connaisse une large diffusion auprès du public passionné de Fantastique car, nous le savons, celui-là seul pourra l'apprécier puisqu'il connaît les œuvres ainsi caricaturées.

Le Canada était présent, avec deux productions fort différentes. **Incubus**, de John Hough (lui aussi présenté au public du Festival) prend sa source dans la sorcellerie pour relater, dans le cadre d'une ville provinciale, une succession d'agressions sexuelles dont sont victimes des jeunes femmes, le coupable n'étant pas un être humain mais un monstre mythique prenant apparence humaine pour chercher à se reproduire. Solidement interprété par John Cassavetes, le scénario nous amène à un dénouement brutal où l'on apprend que le coupable n'est pas celui que l'on croyait... et qui le croyait lui-même, l'image se figeant sur l'œil de Cassavetes qui vient d'avoir, comme nous, la révélation de la tragique vérité. On peut regretter, au moins pour son interprète principal, qu'**Incubus** ne figure pas au Palmarès ! Quant à **The Last Chase**, de Martyn Burke, nouvelle description d'un futur pessimiste où la liberté n'a plus droit de cité, c'est une œuvre de très faible intérêt et de surcroit fort mal interprétée.

Le dernier film en compétition fut chinois. Curieusement, le seul produit asiatique, **Don't Play with Fire**, de Hark Tsui, fut de facture très occidentale, parcouru par une violence exacerbée où se succédaient les visions sanglantes, après un générique cruel dont une souris blanche était la victime.

Le Festival a cette année encore rendu hommage à la Hammer en programmant deux grands films et trois téléfilms dont nous parlerons plus loin. La rétrospective, outre les productions déjà mentionnées, nous permit de revoir deux réalisation d'Anthony Dawson-Antonio Margheriti : **La danse macabre**, avec la belle et vénéneuse Barbara Steele, et **La vierge de Nuremberg**, avec Rossana Podesta et un Christopher Lee défiguré, deux films où l'on retrouve un acteur français aujourd'hui bien oublié : Georges Rivière.

Et nous avons gardé pour la fin deux authentiques chefs-d'œuvre que les festivaliers ont dû découvrir ou revoir avec une évidente délectation : **Assaut** et **Le 7[e] voyage de Sinbad.**

Assaut est peut-être le meilleur film de John Carpenter, qui a réussi là une **Nuit des morts vivants** à sa manière, remplaçant les zombies par d'invisibles assaillants non moins meurtriers, assiégeant un commissariat désaffecté où le hasard a réuni une dizaine de personnages, créant entre eux des liens qui, sans l'épreuve commune, n'auraient jamais existé. Sorte de western en décor urbain, c'est aussi un modèle de film américain d'action et de suspense, supérieurement écrit, joué et réalisé (on y retrouve notamment un célèbre vilain des serials de l'Universal : Henry Brandon) : les moments d'attente angoissante et d'attaques fulgurantes alternent avec un rare sens du dosage, révélant déjà un maître de la jeune génération des cinéastes d'Outre-Atlantique.

Quant au **7[e] Voyage de Sinbad**, qui clôtura magistralement ce onzième Festival battant ses propres records de fréquentation, c'est un exceptionnel enchantement, un Grand Livre des Merveilles, un Catalogue des Mille et Une féeries dont nous avons jadis longuement parlé : on ne pouvait en tout cas mieux choisir pour terminer en grandiose apothéose ces onze journées offertes au Dieu Fantastique.

La programmation, presque chaque soir, de trois grands films, n'a qu'un seul inconvénient, celui d'éliminer presque totalement les courts-métrages. Cette année, quatre d'entre-eux seulement nous furent présentés : **Désert**, film d'animation où les lignes et les courbes dansent une folle sarabande métamorphosant les formes à une allure très vive, a suivi **Rendez-vous hier** de Gérard Marx, où un homme se trouve soudain transporté plusieurs siècles en arrière, comme en un rêve éveillé, sans plus pouvoir discerner le présent du passé.

Les deux autres courts-métrages se voulaient tous deux un hommage aux glorieux ainés du cinéma de l'épouvante, ce qui est à priori fort sympathique, même si l'essai n'est pas des plus concluants : **Frankenstein, la véritable histoire**, de Roland Portiche, est paradoxalement beaucoup trop long pour un court-métrage reposant finalement sur un seul gag, lequel gag n'est en outre pas inédit. On en retiendra surtout quelques images reproduisant fidèlement certains plans du premier film de James Whale, mais sans l'humour de Mel Brooks. Enfin, **Silver Slime**, de Christophe Gans, dédié à Mario Bava, est un exercice fort appliqué d'un passionné du Maître dont il s'efforce de restituer le style. Décrivant un meurtre perpétré par une étrange créature surgie d'un décor baroque, il nous rappelle en quelques plans aux angles de prises de vues bien étudiées, certains des moments mémorables que le grand cinéaste italien nous a légués.

La preuve n'est plus à faire : le Festival, manifestation essentiellement populaire s'adressant avant tout aux « cinglés » du cinéma fantastique, voit son audience progresser d'année en année, sa réputation gagner nos provinces et franchir nos frontières. Les nombreuses personnalités du monde du spectacle qui sont présentées au public, sont garantes de sa popularité : il constitue un lien amical entre elles et le public, une communion entre ceux qui font les films et ceux qui les voient. A cet égard, la présence d'une vedette aussi importante que Vincent Price ne peut que valoriser cette rencontre annuelle où furent déjà invités d'autres grands comme Terence Fisher, Peter Cushing et Christopher Lee. Dores et déjà, le douzième Festival se profile à l'horizon 82 : nous sommes certains qu'il sera à nouveau l'occasion de soirées mémorables dédiées aux Dieux du Fantastique, dont les adorateurs prolifèrent d'une année à l'autre de façon telle que l'on peut parler d'une nouvelle religion, n'ayant pas son équivalent dans le monde du Septième Art.

Pierre Gires



LE PALMARES

Le Jury du 11[e] Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction, composé de : Macha Meril, Jean-Pierre Andrevon, Roger Borniche, Gérard Majax, Pascal Thomas et Elisabeth Lemoine, Stéphane Mansec et Jean Wassillieff (3 spectateurs), a décerné les prix suivants :

Licorne d'Or, Grand Prix du Festival :
Mad Max,
de George Miller (Australie)

Prix d'interprétation féminine :
Deborah Benson, pour
Survivance (USA)

Prix spécial du Jury :
Galaxina, de William Sachs (USA)

Prix du meilleur scénario :
Don Chastain pour ***Mafu Cage*** (USA)

Grand Prix de l'humour noir :
Mother's Day, de Charles Kaufman (USA)

Le Prix de la Critique :
décerné par Alain Garsault,
Gilles Gressard,
Pierre Gires, Jean-Marc Lofficier,
Gérard Lenne et Jean-Claude Romer
a été attribué à : ***Galaxina***

Le Prix de la musique de film :
décerné par l'Association Miklos Rozsa France a été attribué à : Brian May, pour
Le survivant d'un monde parallèle
(Australie)



« La Licorne d'Or »
sculpture d'Isabelle Drouin.

Le Grand Prix du Public « R.T.L. »
décerné par les spectateurs du Festival,
a été attribué à :
Mad Max

En outre, le Comité d'Organisation du 11[e] Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction a décerné une médaille d'or à Vincent Price, pour l'ensemble de ses rôles à l'écran et son importante contribution au cinéma fantastique.

PANORAMA DES FILMS PRESENTES

LA COMPETITION INTERNATIONALE :

Australie
LADY, STAY DEAD
(Première Mondiale)
MAD MAX
LE SURVIVANT D'UN MONDE PARALLÈLE
(Première Mondiale).

Canada
INCUBUS (Première Mondiale)
THE LAST CHASE

Grande-Bretagne
MONSTER CLUB

Hong-Kong
DON'T PLAY WITH FIRE

Italie
BLUE HOLOCAUST
LE CHAT NOIR
LA MAISON PRES DU CIMETIÈRE

U.S.A.
BON ANNIVERSAIRE
GALAXINA
HELL NIGHT
MOTHER'S DAY
MAFU CAGE
RAYONS X
SURVIVANCE

LA SECTION INFORMATIVE :
ASSAUT (U.S.A.)
LA DERNIÈRE MAISON SUR LA GAUCHE (U.S.A.)
LE VENIN DE LA PEUR (Italie).

LA RETROSPECTIVE :
Hommage à Vincent Price :
L'EMPIRE DE LA TERREUR (U.S.A.)
LA MALÉDICTION D'ARKHAM (U.S.A.)
LE THÉATRE DE SANG (G.-B.)
Hommage à Antonio Margheriti :
LA VIERGE DE NUREMBERG (Italie)
LA DANSE MACABRE (Italie)
Hommage à Hammer Film :
L'EMPREINTE DU DRAGON ROUGE
LE FASCINANT CAPITAINE CLEGG
CHILDREN OF THE FULL MOON
GROWING PAINS
SILENT SCREAM

Hommage à Ray Harryhausen :
LE 7[e] VOYAGE DE SINBAD (U.S.A.)

LES 10 MEILLEURS FILMS DU FESTIVAL
selon les spectateurs
(Notes attribuées par les spectateurs pendant le Festival, côtées sur 10)

Titre	*Note moyenne*
MAD MAX	7,96
GALAXINA	7,95
INCUBUS	7,54
MOTHER'S DAY	6,84
MONSTER CLUB	6,61
BLUE HOLOCAUST	6,60
LA MAISON PRES DU CIMETIÈRE	6,44
MAFU CAGE	6,40
BLACK CAT	6,07
LE SURVIVANT D'UN MONDE PARALLÈLE	5,66

LA MAISON PRES DU CIMETIÈRE



Conscient d'avoit réduit son dernier film à un inventaire d'atrocités pour inconditionnels de l'horreur, Lucio Fulci a voulu avec **Freudstein**, retitré plus sagement **Quella villa accanto al cimitero**, reconquérir une certaine partie du public décontenancé ou franchement choqué par **L'Aldila**. Il y est incontestablement parvenu puisque ce film dépasse actuellement en Italie les recettes déjà grandioses de **Zombi 2**. Néanmoins, il faut croire que cet engouement tient en partie aux emprunts évidents à deux spectacles poussifs mais commercialement confirmés : **Amityville Horror** et **The Changeling**. Passé au shaker du gore, le thème de la maison hantée perd de sa pédanterie anglo-saxonne tout en conservant son défaut le plus probant. Jouer de la frustration du public comme d'une manière d'être subtil était foncièrement inconciliable avec les points de vue marqués du cinéaste italien. Hormis deux ou trois détails bienvenus (le manuscrit vide du savant fou), les suspenses « pour rire », si prisés par les réalisateurs américains deviennent ici particulièrement fastidieux. Fulci, il est vrai, ne cherche en aucun cas à les justifier et abandonne plusieurs séquences sur des bizarreries pétrifiantes (le héros face à la baby-sitter s'acharnant sur la porte de la cave, en pleine nuit). Les personnages ne s'étonnent donc plus de rien et se contentent d'explications vaseuses pour les pires interrogations (la gouvernante ramasse les « restes » de l'agent immobilier en prétendant préparer du café !). L'échec de la première partie du film repose sur ce sabotage systématique de toute crédibilité psychologique. A grands coups de zoom intempestif, Fulci cherche en vain à dramatiser les séquences insuffisamment jouées. Il ne réussit pas mieux à combler les lacunes du script par des sophistications caricaturales : l'échange de regards en gros plans entre le couple et la baby-sitter.

En demeurant fidèle à tout prix aux bizarreries techniques comme écrites de ses précédents films (complicité ambiguë des serviteurs avec les morts ; peinture puritaine de débauches cachées), Lucio Fulci provoque ici une série d'avortements scénaristiques. Ainsi, pour la troisième fois, le réalisateur massacre-t-il la jolie Daniela Dario, toujours promise aux pires atrocités après l'inévitable séquence de flirt. Mais cette tuerie n'a ici aucune conséquence bien qu'elle permettait, hier encore, de déterminer les mœurs dissolues des bourgades de **La paura** et de **Il gatto nero**. La morale chrétienne à laquelle Fulci est très attaché fait à nouveau de l'absence de sépulture une condition à la hantise, le comble ayant été incarné par le prêtre suicidé et donc hérétique de **La paura**. Dans le même respect des institutions, le cinéaste décrit comme fatidique la perte d'intimité du couple marié. Avec une idée de cause à effet, l'incommunicabilité entre les deux époux, évidente lorsque le mari, au volant de sa voiture, passe sans voir sa femme, introduit la scène de l'auto-téléguidée perdue dans la cave. Les jouets deviennent magiques sous les mains des enfants inconsciemment en rapport avec les forces mauvaises.

Dans son nouveau film, Fulci se retient heureusement de caractériser ses jeunes personnages dont l'un n'est rien de moins qu'un fantôme. Une seule chose est sûre : ils ont droit de regard sur l'étrange fatalité qui pèse sur le décor. Leurs rêveries peuvent virer au cauchemar et prédire la mort d'une baby-sitter en l'occurence. A l'instar du félin de **Il gatto nero**, la fille du Dr. Freudstein est l'intermédiaire que s'est accordé Fulci, regisseur sournois de l'horreur. Le cinéaste interprète d'ailleurs le maître à penser du héros qu'il enverra vers cette maisons dont nul ne revient. Plus punisseur et moraliste que jamais, Fulci précise la menace pesant sur Bob, le petit garçon, au fur et à mesure de l'enquête de son père. Celui-ci comprendra trop tard le péril qu'il fait encourir à sa famille et brûlera en vain les aveux enregistrés du précédent locataire. Avec **Freudstein**, Fulci déclare ouvertement que le jeu de la Destinée est déjà tout tracé, notamment pour ce couple dont l'appartement newyorkais ornait inexplicablement de la photo de la maison. La plaque tombale penchée et pointée vers la maison dans de nombreux plans suggère cette terrible menace d'outre-tombe. Mais, en cadrant la baby-sitter entre des éclats de verre lors de sa descente dans la cave, Fulci se démasque lui-même à nouveau. Ne cherchons pas plus loin le grand ordonnateur de ces épouvantes. Le reste n'est que ruse de sioux maintes fois éprouvées.

Partir à la recherche de la thématique fulcienne revient désormais à suivre les signes de piste du boy-scout de l'horreur italienne. Depuis **La Paura**, qui dit plaque tombale dit entrée de l'enfer. Et, non sans humour, Fulci en cache une sous le tapis du salon. Ici, le monde des morts débouche directement au beau milieu de la pièce favorite de la cellule familiale. Bien qu'il soit plus rassurant que le cimetière de **La paura** et les caves inondées de **L'Aldila**, ce décor d'intérieur douillet ne peut abriter, selon Fulci, que la souffrance, indifféremment humaine ou animale (la chauve-souris). Les scènes-choc de **Freudstein** sont infiniment complaisantes comme pour racheter leur rareté. A l'image d'une technique heurtée toute en mises au point et zooms agressifs, l'univers de Fulci, même dénaturé par une influence anglo-saxonne, garde ses épines acérées. Les armes tranchantes sont les clefs de cet au-delà sanguinolent. La serrure de la cave est tournée au moyen d'un coutelas qui succède aux pioches de **La paura** et de **Il gatto nero**, et au sécateur de David Warbeck dans **L'Aldila**.

En cela, Fulci n'a pu se résoudre à abandonner son cycle pseudo-Love craftien, mais l'échec de l'**Aldila**, copie vacillante de **La paura**, l'a obligé à noyer le poisson. On retiendra dans **La maison près du cimetière**, conforme à la mythologie de l'écrivain américain, cette bibliothèque où reposent d'effrayants secrets sous la vigilence de forces malfaisantes (représentées par les araignées de l'**Aldila**). L'utilisation d'un tel décor peut rappeler la célèbre séquence d'**Inferno** mais, une fois n'est pas coûtume, Argento est devancé par une autre inspiration, celle de Lovecraft et de ses disciplines rêvant à la légendaire bibliothèque de l'Université de Miskatonic. Dans **La maison près du cimetière**, la « Mer des Ténèbres » de **L'Aldila** rugit encore sous nos pieds. Néanmoins, Fulci lui garde son aspect de vision symbolique (la plaque tombale crachant des flots d'hémoglobine). Il préfère donner de l'enfer une image plus limitée mais aussi plus cruelle : laboratoire immense jonché de débris humains putréfiés et orné de corps pendus à une myriade de crochets. Ce lieu d'exception est habité par un gigantesque zombi dont les entrailles mises à jour ne sont que bouillie de pourriture et d'asticots. Ce monstre, passablement décevant, est peut-être la première incarnation humanoïde de l'enfer fulcien. Détail étrange : la créature pleure comme un enfant ou une femme. Serait-il le receptacle ou la prison des âmes de ceux qu'il a dévorés à commencer par sa propre famille ? La citation d'Henry James sur l'image finale renforce le trouble...

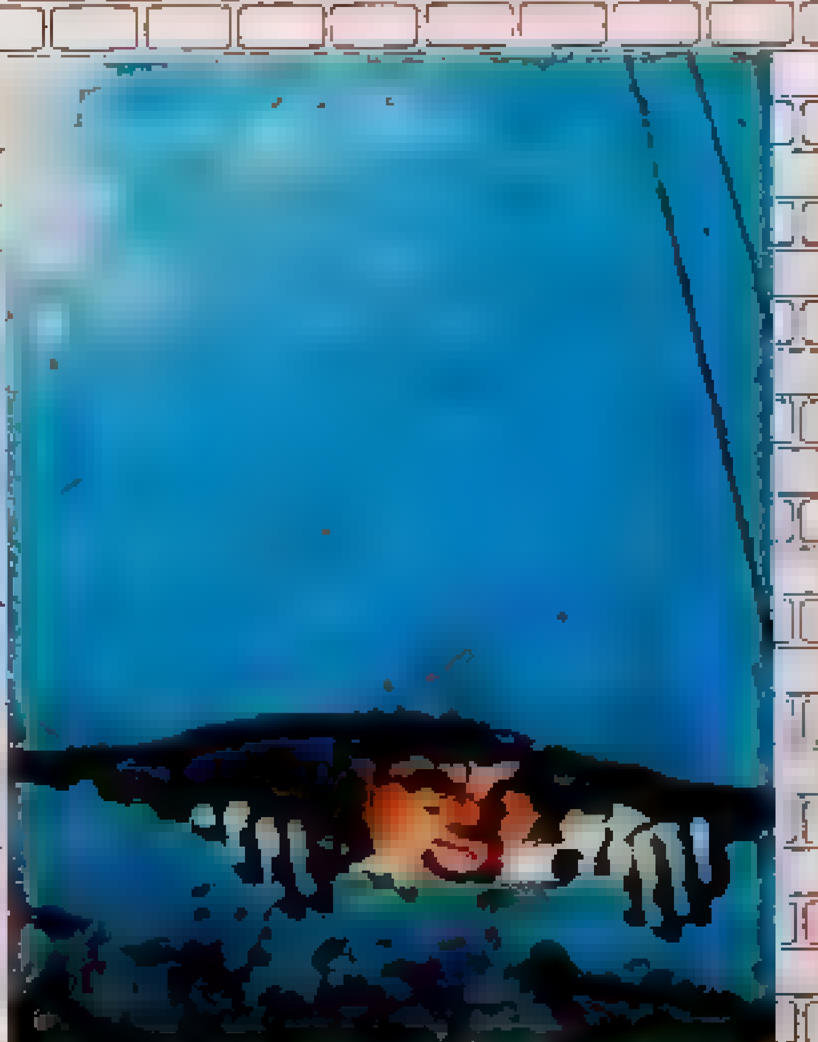
A nouveau, il faut reconnaître en Sergio Salvati, chef-opérateur attitré de Fulci, le grand vainqueur de ce demi-échec. Sa photographie mélancolique et hivernale confère une platine glacée à la mise en place de lieux symboliques : après la digue de **L'Aldila**, l'outre-tombe est ici une rue déserte où deux enfants discutent télépathiquement de part et d'autre. C'est non

sans raison que les bruits de la circulation réapparaîtront avec l'intervention des parents de Bob. Lors du final, l'éclairage bleuté sur l'extérieur de la plaque tombale devance l'explication de Fulci : le monde des morts s'est répandu à la surface de la terre. Une courte focale maximale déforme ainsi le décor autrefois familier pour le dernier plan, signifiant une autre dimension, un au-delà bienveillant.

Grande nouveauté : un paradis éventuel aurait-il place chez Fulci ? La distinction et la réussite indubitable des scènes avec les fantômes de **La maison près du cimetière** ne peuvent que dénoncer le manque de distanciation du réalisateur vis-à-vis de ses effets « gore ». La preuve en est cette image où un mannequin de vitrine se décapite avec un bruit écœurant qui en rajoute inutilement, vainement. Fulci va et vient désormais entre la surenchère désamorcée (**L'Aldilà**) et la lenteur hasardeuse (**Freudstein**). Cette indécision va de paire avec une destruction progressive de l'importance des personnages qui ne bougent plus ici que pour servir l'horreur et ce, en dépit du bon sens. Et si les derniers films du cinéaste manquent de rythme, c'est parce que l'action, pour Fulci, progresse désormais avec les meurtres, y compris dans **Freudstein** où ils sont de plus fort peu nombreux.

Mais, dans ce répertoire de gimmicks répétés ou empruntés à Argento, notre grand regret reste l'absence de folie dans l'explication du monstre, hurlée au milieu du vacarme d'un suspense étiré. Car **Freudstein** était décidément le plus beau nom associatif du cinéma d'horreur.

Christophe Gans



ENTRETIEN AVEC
LUCIO FULCI

par Robert Schlockoff

Lucio Fulci, un an après, a souhaité revoir son public français. Plus ému encore que lors de son dernier passage à Paris (entretemps les Français avaient vu **Frayeurs, L'Au-delà** et **l'Emmurée vivante**), Lucio Fulci s'aperçoit qu'il existe un public pour ses films, son public : prêt à pénétrer de plein-pied dans des mondes de cauchemars, à être fasciné par des visions si épouvantables qu'elles en deviennent surréalistes, à applaudir au brio artistique de chacun de ces films à apprécier son langage qui refuse de se référer à la codalité habituelle du cinéma de l'angoisse.

Lors de notre précédente rencontre, nous avions effectué un tour d'horizon de sa carrière ; il nous a semblé plus intéressant, cette fois, d'examiner de plus près le contenu spirituel, non nécessairement technique, de ses dernières réalisations : **L'Au-delà, Le Chat Noir, La Maison près du Cimetière**, mais aussi le film qu'il vient d'achever, **The New-York Ripper** qui sera présenté au prochain Festival de Paris du Film Fantastique.

Malgré la « reconnaissance » (tardive il est vrai) de son œuvre, Lucio Fulci a un regard assez amer sur la situation du cinéma fantastique en Italie, en ce moment difficile, et sur sa propre existence...

Avec les présentations successives au Festival de Paris de* La Paura (Frayeurs), Sette Notte in Nero (L'Emmurée Vivante), Il Gatto Nero (Le Chat Noir) *et* Quella Villa Accanto Al Cimitero (La Maison près du Cimetière), *on vous considère en France comme un des grands noms du Fantastique ; qu'en est-il en Italie ?

Le jeune public vient voir mes films en Italie, mais les critiques ont une position assez spéciale : je vous rappelle que l'année dernière j'avais déclaré être enchanté par l'accueil du public français à mon égard et je dois dire que cette année, je suis encore étonné par la chaleur avec laquelle m'a reçu ce public. Mais un critique italien, à la suite de cela, a écrit l'an dernier que « Etant donné le succès de Fulci en France, nous allons devoir prendre nos distances par rapport à cet artisan. Si la photo et la direction artistique de ses films restent excellentes, il n'est après tout qu'un artisan ». Mais je suis heureux d'être un artisan ! Bava, Raoul Walsh et Hitchcock étaient aussi des artisans ! C'est intéressant de voir à quel point mon succès ici en France s'est répercuté en Italie par une jalousie des critiques. Comme le dit mon ami Elio Petri : « Tout le cinéma change : la technique, les acteurs, le style... il n'y a que les critiques italiens qui ne changent pas ! ».

Vous vous considérez donc comme un artisan ?

Absolument, le film est le produit d'une équipe dont les artistes sont en fait les techniciens, ce sont eux qui créent. Prenons l'exemple de Ridley Scott qui m'avait confié tous les problèmes qu'il avait eu pour faire jouer le chat dans **Alien**. Pour **Il Gatto Nero (Le Chat Noir)**, nous avons construit un chat en plastique à qui on a fait faire tous les mouvements voulus : la seconde équipe a tourné sept mille mètres de pellicule où nous avons étudié tous les mouvements possibles de ce chat. Et en incorporant les plans de cette poupée animée et du vrai chat, le film fut terminé en 7 semaines, et non 20 ou 30, comme **Alien**. C'est pourquoi je dis que nous sommes une équipe d'artisans travaillant ensemble, il n'y a pas de « diva » ou de stars chez nous et les acteurs et l'équipe technique s'intègrent parfaitement bien ensemble.

Le cinéma fantastique est un grand problème en Italie ; tous les films qui sortent chez nous sont des comédies. Il nous faudrait une production de 30 films fantastiques par an pour voir apparaître un jeune génie comme aux USA John Carpenter. Mais, en dehors de mes films, seuls sortent un ou deux films fantastiques par an, nous sommes isolés en Italie : Mario Bava est mort, Freda ne fait plus rien, Lamberto Bava essaie toujours désespérément de mettre en chantier son nouveau film...

Parlons un peu de* Il Gatto Nero (Le Chat Noir) *qui constitue une nouvelle expérience pour vous; ce film a un aspect d'ailleurs très anglo-saxon..

J'ai tourné ce film en hommage à Roger Corman, bien que je lui en veuille beaucoup de n'avoir réalisé qu'un sketche à partir de la nouvelle du « Chat Noir » (N.B. : pour

le film **Tales of Terror**) alors que moi, j'ai dû en faire tout un film ! (rires).

En fait, ce qui m'a surtout intéressé à travers **Il Gatto Nero**, c'est de commenter les rapports entre cet homme et le chat, ce dernier est comme la maison intérieure de l'homme. Les deux personnages sont identiques, même si le chat va vaincre : il est peut-être cruel, mais n'est après tout que le juge de cet homme, sa conscience. Cet homme déteste son chat, mais comme dans la nouvelle, il ne peut le tuer, car comment tuer sa propre âme malade, torturée ? Impossible. Nous essayons souvent de tuer notre mauvaise conscience, sans jamais y arriver.

Il y a également ce thème de l'emprisonnement inhérent à Poe et qui me fascine (NB : On le retrouve dans le film **Sette Notte in Nero**, mais également dans la séquence où Catriona Mac Coll est enterrée vivante dans **La Paura**), pour moi, c'est le thème le plus angoissant qui soit. **Il Gatto Nero**, c'est donc ce thème et également la résolution philosophique qui est de dire que ce chat représente l'esprit malfaisant de Patrick Magee.

Quel genre d'homme est Patrick Magee ?

C'est un acteur merveilleux, mais le tournage avec lui fut extrêmement fatiguant, car cet homme a beaucoup de problèmes personnels ; je n'ai pas eu tellement de collaboration de sa part, je dois même dire que j'ai souvent eu avec lui des difficultés incroyables, mais le résultat est juste, car en tant qu'acteur, je n'ai rien à redire... Il est d'ailleurs avant tout un homme de théâtre. Je crois que Patrick Magee convenait parfaitement à ce film auquel je voulais donner la coloration d'un film anglais d'atmosphère, non d'horreur. Mimsy Farmer, au contraire, est formidable, elle est très sympathique et aussi une très bonne actrice pour ce genre de films.

Les producteurs ont essayé de la lancer en Italie il y a quelques années comme la « leading american woman in Italy », mais étant donné que des films comme **Il Gatto Nero** sont rares dans notre pays, je crois qu'elle n'a pas tourné de nouveaux films depuis l'année dernière.

Les actrices ont une part prépondérante dans vos films...

Hitchcock avait dit : « Je n'aurais pas tourné autant de films si je n'avais pas eu à chaque fois une blonde en péril ! ». Et moi aussi, j'engage des femmes aussi blondes que Kim Novak, Tippi Hedren: Catriona, Mimsy et pour **The Ripper**, une jeune française d'une vingtaine d'années : Almantok Kouska — elle a un nom vraiment impossible !

The Ripper, c'est donc votre nouveau film dont le tournage vient de s'achever ?

Oui, c'est l'histoire d'un tueur fou qui commet des crimes terribles à New York, mais le film est en partie fantastique, ne serait-ce que parce que la police doit retrouver ce fou parmi 20 millions de new-yorkais. Il y aura beaucoup moins d'horreur que dans mes précédents films, pas de morts-vivants ici, mais un tueur avec un problème humain et qui « travaille » dans l'ombre. Le cadre du film est volontairement traditionnel, mon but, tout en voulant réaliser un nouveau type de « thriller », était de rendre hommage à Hitchcock, mon grand maître. **The Ripper**, c'est en quelque sorte un Hitchcock « revisité », un film fantastique avec une intrigue, de la violence et un aspect sexuel important.

Tout le film fut tourné à New York ?

Oui, nous avons tourné 4 semaines à New York et avons beaucoup de difficultés, car nous nous heurtions sans arrêt aux syndicats et ce n'est pas une mince affaire

Lucio Fulci aux côtés de Robert Schlockoff et Martine Audo. (à l'arrière-plan, Didier Bredebourg, adaptateur français des films de Lucio Fulci).



que d'envoyer une équipe italienne tourner un film à petit budget à New York. A l'origine, nous avions pensé à Boston, à cause du célèbre « étrangleur » qui hanta cette ville à une époque, mais New York qui est une ville à la fois monstrueuse et fascinante, me paraît mieux adaptée. Il m'a semblé que projeter le personnage de **Ripper** dans cette ville lui donnerait un caractère encore plus intriguant, fantastique...

Parlons de **Quella Villa...** **(La Maison près du cimetière)**, *on vous a accusé d'avoir copié* **Amityville Horror.**

Cela est faux : dans **Amityville**, on se trouve en présence de quelque chose d'inconnu qui terrorise ses habitants, tandis que dans **Quella Villa...**, le secret est réellement révélé à la fin : ce monstre qui est une mosaïque de morceaux de cadavres ! J'ai en fait été influencé, pour ce film par la nouvelle de Henry James, « The Turn of the Screw » (« Le Tour d'Ecrou ») et l'adaptation cinématographique de Jack Clayton, **The Innocents (Les Innocents).** C'est pourquoi il est dit à la fin cette phrase de James : « Les enfants sont-ils des monstres ou les monstres seraient-ils des enfants ? », car il est possible que tout ce qui est raconté dans le film se soit en fait déroulé dans l'imagination du petit garçon, y compris la mort de ses parents. Il est également possible que le spectateur voit le film comme une sorte de cycle, les évènements se produisant dans ce film se répétant depuis tant d'années.

Les enfants ont une aura très fantastiques dans ce film.

Evidemment, ainsi cette scène où les deux enfants se parlent à voix basse et se comprennent parfaitement alors qu'ils sont éloignés par des centaines de mètres de distance : tout est possible dans le monde des enfants, ils ne vivent pas avec les mêmes limites que l'homme, ni avec les mêmes interdits, ce qui explique pourquoi le petit garçon, malgré les cris du public au Festival, va chercher dans la cave, avec la détermination et l'inconscience propres aux enfants, la tête de la baby-sitter. L'enfant n'a pas peur comme les adultes, il n'a pas les mêmes blocages. Et le dialogue entre ces deux enfants se situe dans un espace différent de celui des adultes. Les enfants, comme les monstres, ont une longueur d'ondes différente de la nôtre. Nous ne comprenons pas les enfants, leur fantaisie. C'est pour cela que mon film puise directement dans l'œuvre de Henry James, non, comme on me l'a aussi reproché, dans **Shining** : dans ce film, il y avait une complicité entre un enfant et un adulte, l'ancien chef-cuisinier du Overlook Hotel. Mais dans **Quella Villa**, les adultes n'ont aucune espèce d'importance, je me fiche pas mal du type qui devient fou dans **Shining**, de toutes façons je déteste **Shining**, que je trouve raté : Kubrick est un homme très froid et des films comme **Clockwork Orange** ou **Les Sentiers de la Gloire** étaient réussis parceque le langage froid correspondait au sujet. Kubrick est un génie, mais il n'est pas fait pour le cinéma d'épouvante, son film manque d'émotions. Pour en revenir aux enfants de **Quella Villa...**, ils n'agissent pas comme les adultes, tel Paolo Malco qui, avec son esprit rationnel, va essayer de percer le secret de la cave et sera assassiné, tandis que l'enfant retourne dans le pays d'où il vient, celui de l'au-delà, une nouvelle dimension que l'on peut interpréter comme le monde de la mort, celui où, comme le dit Mme Freudstein, d'autres enfants l'attendent.

C'est curieux comme la fin du film, lorsque la petite fille tend ses mains au garçon pour l'aider à sortir de la tombe, me fait penser à celle de **La Mort aux Trousses...**

Oui, lorsque Cary Grant sort sa compagne du précipice ? J'adore faire des citations, c'est un jeu pour moi et dans **The Ripper**, il y en aura plusieurs en rapport avec Huston ou Hitchcock.

Et il y a cette scène étonnante où le spectateur est persuadé de voir l'enfant conduire lui-même la voiture !

Oui, on voit le petit garçon au volant de la voiture en train de jouer et on s'aperçoit qu'il est en train de foncer avec elle à toute vitesse jusqu'à ce que la caméra recule et que l'on s'aperçoit que la voiture était en fait arrêtée et que les voitures roulaient dans *l'autre sens*, créant ainsi cette illusion ! Mon monteur n'avait pas compris l'humour de la situation et a failli couper la scène.

La fin de Quella Villa est cruelle...

Oui le public n'a pas très bien entendu le son, car normalement, on doit entendre des lamentations de la créature que les parents prennent pour celles de leur enfant : le monstre a un corps fait, à partir notamment des enfants qu'il a tués, c'est pourquoi il a la voix de ces enfants et attire ainsi les adultes !

Où le film a-t-il été tourné ?

A Concorde, un petit pays près de Boston où se trouve cette maison qui est un institut pour handicapés physiques.

Je tiens à dire que pour moi, il y a surtout deux thèmes-clés dans ce film : celui des enfants, mais aussi celui de ce monstre qui, tels les extra-terrestres de **L'Invasion des Profanateurs de Sépulture**, reste en vie en mutilant des corps humains, se nourrit du corps des humains.

Parlons à présent de **L'Aldilà ! (L'Au-Delà)** *: ce film se voulait-il une suite de* **La Paura** *?*

Non, pour moi, c'est un film artaudien absolu. J'ai personnellement connu Antonin Artaud, il m'a regardé avec ses yeux fous il y a 30 ans. Mon idée était de faire un film absolu, avec toutes les horreurs de ce monde. C'est un film sans intrigue ; une maison, des hommes et des morts qui viennent de l'Au-Delà, il n'y a pas de logique à chercher dans ce film, qui n'est qu'une suite d'images.

Artaud avait déclaré, dans « Le Théâtre et son double » : « Il n'y a pas de cruauté sans conscience appliquée, c'est la conscience qui donne à tout acte de vie sa couleur de sang, la nuance cruelle, étant entendu que la vie, c'est toujours la mort de quelqu'un... »

Absolument ! La vie, c'est toujours la mort de quelqu'un ! J'avais beaucoup étudié Artaud avant qu'il ne redevienne à la mode en Italie : ce film, comme la plupart de tous ceux que j'ai réalisés, est un hommage à ce concept artaudien, en outre, l'horreur devient telle lorsqu'on en a conscience, ce qui justifie la présence de scènes atroces dans mon film. Le spectateur a toujours la conscience de l'horreur de ces images, ce pour répondre aux gens qui parlent de gratuité à l'égard de mes films : il y a toujours un jugement de valeur dans mes films sur cette horreur, puisque le spectateur est toujours épouvanté, donc toujours en réaction contre l'existence même de ces crimes.

Artaud dit également quelque chose qui commente bien l'Aldilà : « Un langage à partir de signes, de cris, et non de mots : une pression directe sur les sens. »

Vous rendez-vous compte qu'il a écrit ceci il y a 50 ans ? Dans cette phrase est contenue l'essence même du cinéma, contrairement à ce qu'on pourrait penser, Artaud était finalement plus un homme de cinéma que de théâtre.

Qu'est-ce que la Mer des Ténèbres, dans l'Aldilà ?

C'est notre enfer intérieur, un monde immobile où chacun des horizons est identique, un monde absolu, encore une fois artaudien. Je pense que chaque homme choisit son propre enfer intérieur qui correspond à ses vices cachés. Je n'ai donc pas peur de l'Enfer, puisque l'Enfer est déjà en nous. C'est curieux, je ne peux imaginer l'existence du Paradis, et pourtant je suis catholique, peut-être après tout, Dieu m'a-t-il quitté ? En revanche, j'ai envisagé souvent l'Enfer, étant donné que nous vivons dans une société telle que seul l'Enfer est perceptible. L'Enfer, c'est aussi la frustration, comme cette pièce de Sartre « Huit-Clos » : une chambre dans une auberge, avec trois personnes. A l'époque, cela m'avait choqué, mais finalement, je m'aperçois à présent que c'est le Paradis qui est indescriptible. L'imagination est bien plus forte sous la pression des terreurs de l'Enfer.

Il n'y a pas moyen d'exorciser cet enfer ?


Photo Pascal Cosse

Sur la scène du Rex.

Non ! (rires). Non, j'ai souvent tenté d'exorciser mon enfer personnel sans y parvenir, alors maintenant, je le montre dans mes films. Mais vous savez, pour moi, le plus tragique dans **Quella Villa**, ce ne sont pas les gens qui meurent, mais cette petite fille qui va ouvrir à son jeune ami les portes du monde des morts, qui va sauver, cela est vrai, l'enfant de la normalité, représentée par ce monstre qui a tué les parents du garçonnet, mais aussi plonger ce dernier dans l'au-delà. En fait, ces enfants ne meurent pas vraiment : on ne peut tuer les enfants, ils vivent dans un autre monde dans lequel l'adulte ne peut rien. Je crois que c'est là ce qu'il y a de plus terrible : la maison reste là pour accueillir d'autres visiteurs.

Le Bien et le Mal n'existent pas pour vous, qui vous dites catholique ?

Oui, cela peut paraître étrange, mais je suis plus heureux que quelqu'un comme Bunuel qui dit chercher Dieu ; moi, je l'ai trouvé avec le malheur des autres, mon tourment est plus douloureux que celui du grand Bunuel. Lui cherche toujours désespérément le pourquoi de Dieu tandis que je me suis aperçu que Dieu est un dieu de souffrances. Je me suis toujours passionné pour ce film de Bunuel, **Eclipse vers le Chemin de Compostelle** qui est un film sur l'hérésie, un phénomène typiquement catholique, et la clef des problèmes de Bunuel : c'est un hérétique en quête de Dieu. Je suis catholique et en fait toute la littérature catholique est terriblement angoissée : prenez votre écrivain, Mauriac, sans parler de quelqu'un comme Dante. J'envie beaucoup les athés, ils n'ont pas ces problèmes du doute...

C'est vrai que mes films sont terriblement pessimistes, ainsi les protagonistes de **L'Aldila** deviennent aveugles, car leur vue n'a plus de raison d'être dans ce monde sans vie. Mais l'humour et la tragédie se rejoignent, de toutes façons : j'étudie l'horrible comme Bergson le rire. Lorsque l'on accentue un peu l'aspect tragique, cela peut avoir un effet comique : finalement le fait d'avoir réalisé tant de comédies à mes débuts m'a beaucoup servi pour mon vrai cinéma, celui du Fantastique.

On a aussi parlé de Inferno *à propos de* Quella Villa...

Pourtant mon film ne fonctionne pas suivant la même thématique, mais je ne cache pas qu'il existe des rapports entre Argento et moi ; lui aussi a étudié Artaud et ces deux films n'ont aucune structure, ce qui est intentionnel, comme ce compositeur, Mahler qui à la différence des autres, y compris Beethoven, n'a jamais voulu respecter un chef, sinon lui-même ou la nature. Nous avons tenté de faire en Italie des films purement thématiques, sans intrigue et de tous mes films, **L'Aldila** est celui où l'histoire est la plus inexistante parce, comme **Inferno**, c'est un film qui refuse les conventions, les structures traditionnelles du cinéma. Ou les ficelles qui existent dans mes autres films : **Quella Villa** parle d'un monstre, **The Ripper** est un thriller hitchcockien, **La Paura** un film sur le Mal, **Zombi 2** un film sur la mort, le macabre. Je crois intéressante la tentative que j'ai essayée avec **L'Aldila** qui est un film que j'affectionne particulièrement.

Ce film étant une suite d'impressions, de sensations, il est donc normal que l'histoire n'y ait pas de place prépondérante !

Oui, et les gens qui critiquent ce film pour cette raison n'ont pas compris qu'il n'y a que *l'image* qui prime dans ce film qui se reçoit spontanément. On dit toujours que c'est très difficile d'interpréter un film comme **L'Aldila** sans ficelles, mais c'est *très facile* d'en interpréter avec ficelles, n'importe quel imbécile peut comprendre un film comme ceux, par exemple, de Molinaro. Même **Escape from New York**, le thriller de SF de Carpenter, est facile à comprendre tandis que **L'Aldila** — et je reconnais que l'**Inferno** de Argento en est aussi une tentative — est un film *absolu*.

L'Aldila *comprend des trucages superbes, mais pourquoi cette séquence des araignées ratée ?*

Tout simplement parceque pour les scènes en gros plan nous ne pouvions pas utiliser la tête en plastique, l'acteur ayant refusé que de véritables araignées se promènent sur son visage...

Parmi tous les films que vous avez réalisés, lequel demeure votre préféré ?

C'est un film que vous ne connaissez pas en France, il s'appelle **Béatrice Cenci**. Je l'ai tourné en 1969, c'est un film pour lequel j'ai beaucoup souffert car je l'ai réalisé alors que j'avais de douloureux problèmes personnels. C'est sans doute celui de mes films qui me tient le plus à cœur, mais c'est un film maudit, il est sorti dans peu de pays, n'a eu pratiquement aucun succès et toutes les copies sont à présent introuvables.

Y a-t-il un sujet de film que vous rêviez de mettre en scène ?

Oui : j'ai un projet depuis des années, mais qui n'aboutit jamais, il s'agit d'un film que je veux appeler **Noir Romain**, une étude sur le pouvoir ; non pas une dénonciation de l'idée même de pouvoir, cela a été fait trop souvent et n'offre plus aucun intérêt, mais plutôt un thriller dans le style des Chandler, Hammet, Irish, se déroulant dans la Rome ancienne, à la fin de l'Empire. Une nouvelle interprétation de la chute de l'Empire Romain tournée sur le mode d'un film policier... Mais, bien sûr, il est très possible que dans l'immédiat je sois forcé de tourner un tout autre film. René Clair, à qui on avait demandé ce qu'il comptait faire après **Le Silence est d'Or**, avait simplement répondu : « Un autre film », et pour nous réalisateurs, le problème est là, pouvoir arriver encore et toujours à tourner.

Le cinéma, c'est ce qu'il y a de plus important dans votre vie ?

J'ai ruiné ma vie pour le cinéma : je n'ai pas de famille, pas de femme, juste des filles, toutes les femmes m'ont quitté parceque je ne cesse de penser à mon métier. Mes seuls hobbies sont mes deux chiens et mon bâteau à voile. C'est très important pour moi, le travail. John Ford avait dit un jour : « Je sais que dans les bars, on dit du mal de moi. Mais moi, je suis en train de tourner dans les montagnes avec les indiens tandis que les autres parlent... »

Si vous ne faisiez pas de cinéma, vous en feriez encore ?

Oui : Je suis *heureux* de faire du cinéma, même si on commence à me connaître alors que je suis, non pas à la fin de ma vie, mais disons, en bon chemin. Je pense que si je renaissais, comme tous les réalisateurs je ferais à nouveau du cinéma.

Je crois que pour moi, seul le cinéma est important, c'est mon métier, ma vie.

Propos recueillis par
Robert Schlockoff

ITALIE

BLUE HOLOCAUST

Premier film du genre du réalisateur italien Joe d'Amato, **Blue Holocaust** traite d'un thème omniprésent dans la littérature et le cinéma fantastiques : le refus de la mort. Il ne s'agit cependant pas ici d une histoire de mort-vivant, de résurrection artificielle ou d'élixir d'immorta ité, mais d'une étude attachante des réactions d un individu face au deces d un être cher.

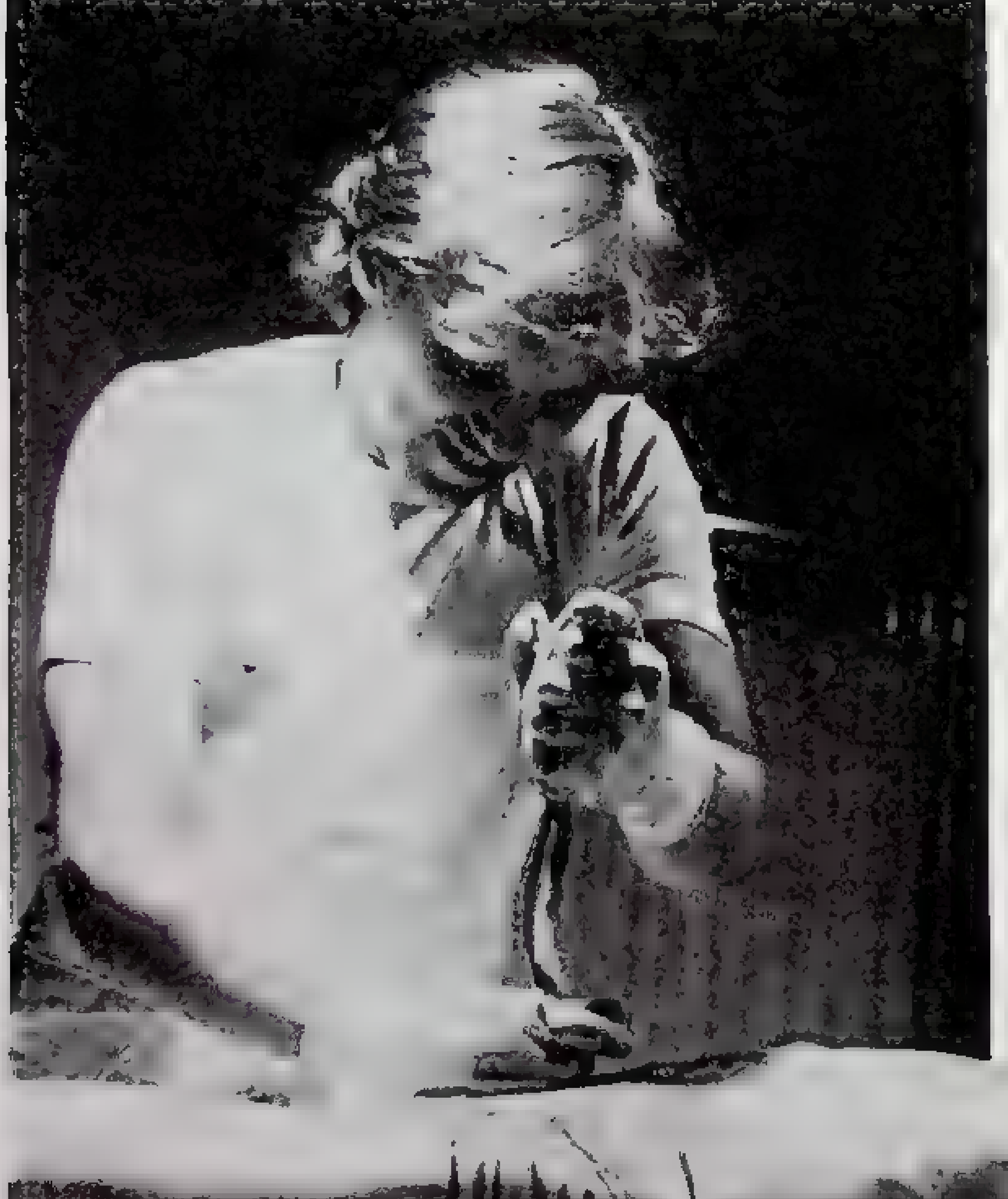
Le f lm s'ouvre avec l'excellente musique des Gobl ns, dont le rythme obsédant et en vrant soutient parfaitement e sujet traité et nous rappe le quelque peu le « Tubular Bells » de Mike Oldfield pour **L'Exorciste.** En quelques minutes très efficaces, avec une remarquable économ e de d alogues, d Amato nous présente les principaux protagonistes de cette histoire macabre : Francesco, passionné de taxidermie et amoureux fou de sa fiancée Anna, et sa gouvernante Isis dont l'att tude maléfique nous paraît immédiatement. Liberes de cette phase explicative, nous sommes alors prêts à glisser dans l'univers d'impasses et de folie qui devient celui de Francesco. Ce dernier, à la suite de la mort d'Anna, decide en effet d embaumer son corps (la séquence en question aurait pu être davantage suggeree à notre goût mais constitue un atout commerc al certain), qu'il conserve dans sa chambre. Devenu omnub le par cette presence qu'il est incapab e d'assumer comme de rejeter, il eliminera ensuite celles qui, par leur decouverte de son obsession ou leur simple séduction, tendront à l'éloigner d'Anna. Iris, grâce à son implacable détermination et son machiavélisme, apporte un élément de complexité essentiel au fi m. Elle se rend en effet complice des activités criminelles de Francesco (allant même jusqu'à lui découper un cadavre !) dans le but immédiat de lui faire comprendre l'etat desespéré dans lequel sa folie l a plongé. Elle devient alors sa seule chance d'un retour à une vie normale, lui offrant la vigilance d'une gardienne, la tendresse d'une mère et la respectabilité d'une épouse. Ainsi se constitue une passionnante relat on triangulaire, entre Iris, Francesco et le cadavre d'Anna, qui ne pourra se terminer que par un déchirement dont le catalyseur sera l'arrivée de la sœur cadette d'Anna.

Le scénar o de **Blue Holocaust** est particulierement soigne et fait preuve d'un remarquable souci de cohérence. Ceci se traduit en premier lieu par des personnages possédant une psychologie crédible et des motivations logiques, même si e les sont complexes. C'est ainsi que nous découvrons peu à peu es réelles ra sons des actes apparemment insensés et emprunts de mysticisme d Iris, et admettons sans difficulté la démarche de Francesco qui découle logiquement de son traumatisme. Il est également très hab le d'avoir enraciné la psycholog e de ces êtres dans des éléments matériels qui ajoutent une très grande crédibi ité au film (la passion de Francesco pour la taxidermie rend par exemple admissible le fait qu'il ait embaumé le corps de sa fiancée), et pallient quelque peu le jeu assez quelconque des acteurs, seule faiblesse notable du film. Joe d'Amato se révèle ici un metteur en scène efficace et agréab e : en une réalisation fluide, il fa t se succéder rapidement scènes d'horreur, de suspense et de réflexion, mêle astucieusement une intrigue semi policiere au su et principal, et nous mène crescendo vers une séquence f na e de choc qui se termine en un clin d'œ l au cinéma fantastique.

Blue Holocaust mérite notre attention en tant que f lm s'intéressant principalement à la psychologie des personnages (et allant par là-même à contre-courant de la vague italo-américa ne actuelle), qui, sans autres interventions que celles engendrées par leurs propres obsessions, plongent d'un cadre et d'évènements quotidiens dans l'absurde et la démence.

Guy Delcourt

Une escalade dans l'horreur.





LADY, STAY DEAD

Marie est actrice. Appréciée, semble-t-il tant pour elle-même que pour sa plastique impeccable. Et entre deux tournages, comme il est bon, pour elle, dans sa propriété, sous le chaud soleil australien, de se livrer aux joies de la piscine ou de la plage, ainsi qu'à celles du bronzage intégral. Pour son plaisir — et, confessons-le, pour le nôtre ! Et aussi pour celui du jardinier, Gordon Mason. Avec une petite différence, toutefois. Timidité maladive, légère arriération mentale, inaccessibilité de la poupée de rêve qui vit à quelques mètres de lui ? Quelle qu'en soit la raison, il est réduit à satisfaire ses désirs tantôt sur une poupée seulement gonflable, tantôt par le moyen d'un voyeurisme soucieux de ne pas manquer la moindre occasion, quitte à en prolonger les effets dans de bien solitaires plaisirs... A moins de forcer la belle indifférente à ce qui, après tout, ne saurait être complètement désagréable pour elle... Qu'elle se débatte, qu'elle hurle, qu'importe : est-ce vraiment un viol que d'imposer l'union physique à un être dont la beauté enflamme vos sens de façon si incontrôlable ? Et après tout, Gordon sait-il exactement où commence le viol ?

Mais Marie ne l'entend décidément pas ainsi : elle y met vraiment trop de mauvaise volonté. Oui, beaucoup trop. Une petite leçon pourra lui remettre les idées en place. Sans méchanceté aucune, bien sûr. Et, après tout, Gordon sait-il exactement où commence le meurtre, et même simplement quelles sont les limites de la vie ?

Alors le cercle infernal s'amorce et le jeu amoureux, quand bien même il était à sens unique, et en bonne partie pour cette raison, se transforme en jeu de mort. Mais désormais, que faire du premier cadavre — d'autant que Gordon n'avait aucune envie d'en arriver là ? Que faire du domestique qui habite dans une bicoque à quelques centaines de mètres de là et qui ne manquera pas de s'apercevoir de la disparition de Marie ? Et que faire surtout de Jenny, la sœur de Marie, qui débarque inpromptue pour garder la maison sur l'invitation de cette dernière, appelée à s'absenter quelques temps pour un tournage ? D'autant que Jenny, ma foi, ne manque pas non plus de charme...

Au sein de la nuit qui enveloppe peu à peu la demeure, le piège se referme. Mais bien sûr, si Jenny y mettait un peu du sien, ce serait plus facile. Et le jeu de reprendre, à ceci près que cette fois les dés sont pipés : les règles seront automatiquement plus dures, car la première mi-temps a entraîné Gordon sur une voie inéluctable.

La jeune femme aux prises, dans une maison, avec un tueur détraqué sexuel n'est certes pas une nouveauté, mais Terry Bourke s'est employé à faire échapper constamment son film, par des décalages calculés, au schéma habituel : ici, le tueur n'est pas dans la maison, mais à l'extérieur ; dès lors qu'il y pénètre ou est sur le point de gagner, un policier entre en scène et l'héroïne ne se retrouve plus seule, mais avec un allié de poids ; quant à Gordon, il n'est pas le psychopathe glacial et sanguinaire auquel on nous a si souvent habitués, mais un être qui engendre la pitié plus que toute autre chose, un grand enfant vraisemblablement incapable de faire du mal à une mouche, n'eût été l'enchaînement des circonstances.

L'action est bien menée, les coups de théâtre échappent eux aussi, sinon dans leur nature, du moins dans leur présentation, aux clichés, le tout pour aboutir à un final dans lequel la parodie prend radicalement le pas sur le sérieux. *Radicalement*, car le spectateur attentif n'aura pas manqué, au long du film, de noter quelques clins d'œil — à commencer par le titre — qui ne font qu'accroître l'intérêt d'une œuvre dont la vision ne doit assurément pas se faire seulement au premier degré. Avec **Night of Fear**, et surtout cette surprenante histoire d'horreur qui, sous le titre **Inn of the Damned**, débutait comme un western classique, Terry Bourke nous avait déjà habitués à ce parti-pris de détourner une trame connue par de subtiles glissements dans le contexte. Il réussit cette fois encore fort bien, grâce en particulier au jeu nuancé de Chard Hayward (Gordon).

A noter également la très bonne partition de Bob Young, dont les mélodies — en particulier le splendide thème de Jenny — les chansons et les orchestrations révèlent une sensibilité et un talent de musicien admirables.

Toutes qualités qui font de **Lady, Stay Dead** un film de bonne tenue, pour qui sait ne pas se contenter de platement le survoler.

Bertrand Borie



Photo de gauche : « The Transylvanian Brothers », redoutables organisateurs de festivals...
Photo de droite : table animée (de gauche à droite) : Robert Schlockoff, Maryse Sandra, Vincent Price, Nicole Lise, Alain Schlockoff et Maud Perrin.



THE MONSTER CLUB

Le film fantastique à sketches, né en 1946 avec le désormais classique **Dead of Night (Au cœur de la nuit)**, brillamment illustré par Roger Corman (**Tales of Terror - L'Empire de la terreur**) et Mario Bava (**Les trois visages de la peur**), a trouvé son plein essor dans les années 60 70 avec les productions britanniques de la firme Amicus qui nous régala de quelques titres dont le seul énoncé fait remonter à la mémoire du cinéphile un flot de délicieux souvenirs. De **Torture Garden (Le jardin des Tortures)** à **From Beyond the Grave (Frissons d'outre-tombe)** et de **Tales from the Crypt (Histoires d'outre-tombe)** à **Asylum**, que de passionnants récits fantastiques nous furent contés par des maîtres du genre comme Freddie Francis ou Kevin Connor, à l'aide de tous les spécialistes interprètes de l'épouvante : Cushing et Lee bien sûr, mais aussi Herbert Lom, Patrick Magee, Donald Pleasence, Michael Gough, sans oublier les ravissantes Ingrid Pitt, Diana Dors, Myree Dawn Porter et même Charlotte Rampling. Puis, le film se tarit et la forme fut délaissée. Et voilà qu'aujourd'hui la jeune société Sword and Sorcery de Milton Subotsky (transfuge de l'Amicus) ressuscite la formule des short-stories en y introduisant toutefois une variante au goût du jour, à savoir l'exécution de morceaux de pop music en guise d'entr'actes séparant les sketches, astuce commerciale certes, mais pas plus répréhensible qu'une autre. Les séquences de liaison des trois récits fantastiques sont donc essentiellement musicales, et se déroulent dans un lieu étrange où se réunissent tous les personnages monstrueux imaginables, les « normaux » n'étant naturellement pas admis dans ce club. L'entrée en matière, purement humoristique, nous convie à pénétrer dans le lieu bizarre à la suite des deux « meneurs de jeu » qu'incarnent les vénérables Vincent Price et John Carradine, dont la rencontre dans une rue brumeuse, lors de la séquence initiale, est des plus cocasses, le vampire Price mordant le quidam Carradine et s'apercevant alors qu'il s'agit de son écrivain favori, Chetwynd Hayes. La soirée des deux nouveaux amis sera des plus agréables (verres de sang servis par des monstres sympathiques, strip-tease de squelette provoquant l'admiration de Price pour ses os magnifiques...) et l'écrivain sera l'auditeur attentif de contes de terreur faisant l'objet de l'essentiel du film.

Comme il se doit, épouvante et humour alternent dans des sketches d'inégal intérêt, le dernier — et le plus long — étant un peu moins réussi que les autres. Mais dans l'ensemble, la mécanique fonctionne sans grincer, bien huilée par un orfèvre en la matière, Roy Ward Baker (réalisateur des deux chefs-d'œuvre nommés **Asylum** et **Vault of Horror**) dirigeant une solide équipe technique comprenant d'autres rescapés de l'Amicus comme le directeur artistique Tony Curtis et l'as-maquilleur Roy Ashton, tous deux toujours égaux à leur réputation. Bien sûr, tout cela n'apporte rien de neuf sous le ciel du cinéma fantastique, mais c'est tout de même préférable à d'ennuyeuses innovations et aux trop nombreux débordements d'hémoglobine qui nous submergent depuis quelques années.

Avec **The Monster Club**, on n'a pas le temps de s'ennuyer. Le premier sketch met en scène un étrange personnage (James Laurenson), ayant le pouvoir de carboniser à distance en émettant un son strident insupportable à l'ouïe humaine ; ce monstre au cœur trop tendre (scène du chat et du pigeon) châtiera une belle aventurière (Barbara Kellermann) ayant accepté de l'épouser pour le dévaliser : il la surprend la main dans le coffre et l'on devine la fin de l'histoire. Vient ensuite une savoureuse parodie du thème vampirique où un Donald Pleasence au visage plus lunaire que jamais réussit à découvrir le repaire du vampire Richard Johnson dont il deviendra la victime ; à noter un accompagnement musical de thèmes transylvaniens exécutés au violon, donnant à ce sketch un caractère folklorique parfois guilleret, parfois romantique ; le violon est omniprésent dans le récit, les destructeurs de vampires transportant leurs instruments de travail dans des étuis à violons ! L'humour est présent aussi bien dans les dialogues que dans les gags visuels ou auditifs, et la sortie finale de Donald Pleasence transpercé par un pieu est fort cocasse. Enfin, nous sommes transportés, en compagnie de Suart Whitman, réalisateur de films de terreur, dans un village-fantôme peuplé de goûles et de spectres, auxquels il n'échappe péniblement que pour y être ramené par un ultime arrêt du destin.



L'adaptation des récits de R. Chetwynd-Hayes (que personnifie John Carradine) est l'œuvre d'un couple de scénaristes de grand talent, Valerie et Edward Abraham, dont on reparlera sûrement dans le domaine du Fantastique. Roy Ward Baker n'a rien perdu de sa vitalité et le prouve une nouvelle fois. Les divers groupes Rock et Pop chargés des intermèdes musicaux se dépensent avec leur fougue juvénile, et les maquillages des membres du club sont joyeusement horribles. Si l'on ajoute les qualités d'une interprétation homogène (à l'exception peut-être de Stuart Whitman), on comprendra notre plaisir d'avoir retrouvé, le temps d'un film, le parfum de toute une époque où le cinéma fantastique britannique brillait du plus vif éclat. Y revoir en outre, même sporadiquement, le grand Vincent Price et le patriarche Carradine, avive notre joie de cinéphile nostalgique d'un temps déjà lointain où régnaient quelques maîtres qui n'ont plus aujourd'hui personne pour leur succéder.

Pierre Gires

Les organisateurs remercient...

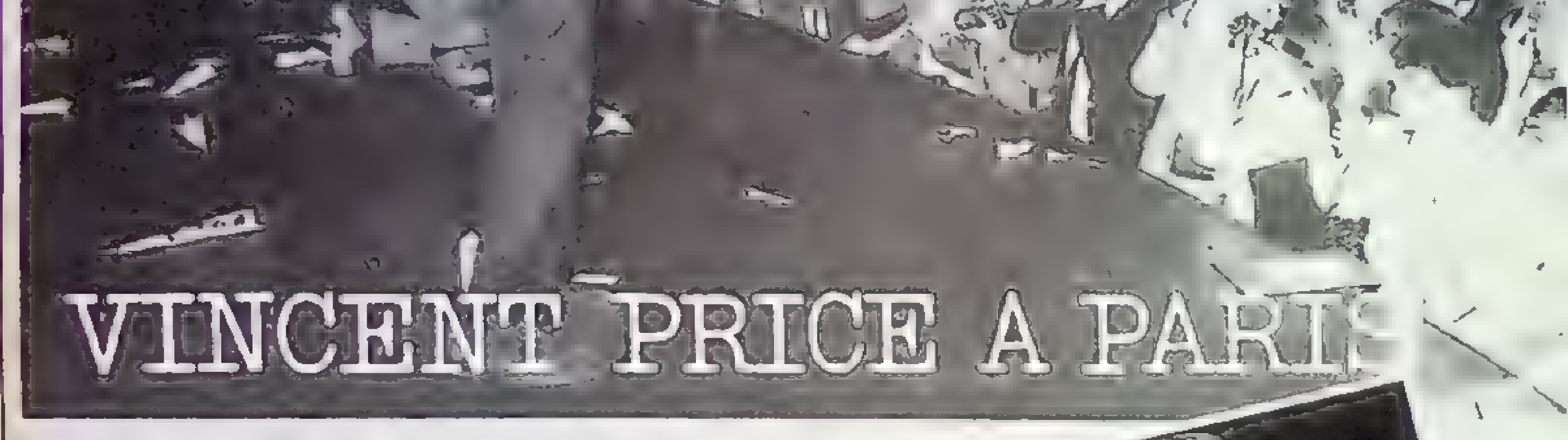
L'Organisation du Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction et son directeur Alain Schlockoff remercient pour leur concours et collaboration au 11e Festival

Le Ministère de la Culture et Monsieur Jack Lang, Ministre de la Culture ; le Ministère des Affaires Etrangères ; la Ville de Paris ; Le Centre National de la Cinématographie et son Directeur Général, Monsieur Pierre Viot

Mmes Florence Coutin, Isabelle Drouin, Priscilla McDonald, Ghislaine Durand, Dominique Haas, Barbara Javitz, Maud Perrin, Maryse Sandra, Jeannine Seawell

MM Daniel Bouteiller, Michel Chantoiseau, Reynald Chapuis, Jean-Max Causse, Georges Chamchoum, Alain Gardinier, Mehahem Golan, Michael F. Goldman, Tom Gray, Michel Gallon, Samuel Hadida, Alex Hopkins, René Kerlo, Michel Langois, Luc Legay, Paul Léglise, Brian Lawrence, Alain Martin, David Meeker, William J. Moraskie, Roy Mc Aree, Philippe Pressoir, Jean Namur, Jean-Marie Rodon, M. Silberman, Perry Tenoudji, Daniel Thierry, J.J. Vuillermin, Warner Wolfe, Irwin Yablans, Olivier Zameczkowski

Les sociétés : The British Film Institute, The Cannon Film Group, Carolco, Ciné-Paris Distribution, Compass International Pictures, Crystal Films, CW Films, Les films Jacques Leitienne, Golden Communication, Greenwich Production, Hammer Film, Kent International Films, Manson International, Marceau Cocinor, Metropolitan Film Export, Ryntare Productions, Les salles Action, Warner-Columbia, UGC Gestion, l'Office de tourisme de Paris, R.T.L. et la direction du Club Pernod



VINCENT PRICE A PARIS

par Robert Schlockoff

Vincent Price à Paris... celui qui connut les fastes du cinéma hollywoodien d'après-guerre, qui tourna sous la direction de Mankiewicz, Lang, Preminger, Stahl, Florey et bien d'autres, qui tint dans ses bras des poupées de rêves telles Gene Tierney, Joan Bennett, et plus près de nous, Hazel Court, Barbara Steele, qui incarna à nos yeux Roderick Usher, le Dr Phibes, le Grand Inquisiteur... L'évènement était de taille et il fallait l'immortaliser, ce que s'empressa de faire Pascal Thomas (1). Grand amoureux du cinéma « gothique », pour employer un terme cher à Price, Pascal Thomas a donc tourné un film sur la venue de Vincent Price à Paris, film qui sera programmé au prochain Festival de Paris du Film Fantastique et dont des extraits sont diffusés ces jours-ci sous la forme d'un court-métrage sur FR3. Il nous a semblé nécessaire, afin de compléter l'étude et la filmographie parues dans ces pages, de vous livrer l'intégralité de ces entretiens effectués avec l'aide de Pascal Thomas et notre « ami américain », Jean-Marc Lofficier. Pour ce faire, c'est en trois parties distinctes que vous sera livré ce qui s'est dit pendant ces après-midi de novembre pour plus par souci de clarté, nous avons effectué un léger « montage », mais les termes employés par Price sont rigoureusement inchangés, afin de conserver l'aspect fluide et le climat détendu à travers lesquels se déroulaient ces conversations. Vincent Price, charmant et souriant, aime à se rappeler certaines des anecdotes qui ont rythmé sa vie de comédien de théâtre et de cinéma. Il nous parle ici des premières années de sa vie qui ont vu cet homme se passionner tout d'abord pour le théâtre, avant de devenir une des nouvelles étoiles de Hollywood et d'entrer à petits pas dans le monde du cinéma de l'Imaginaire...

(1) Membre du Jury

Photo G. ...

Vincent Price, qu'est-ce qui vous a poussé à devenir un acteur ?

Pour répondre à votre question, je crois qu'il va falloir remonter à mon enfance ; je viens d'une région qu'on appelle le Missouri et qui se trouve aux confluences du Mississipi et du fleuve le Missouri. Ce pays fut à l'origine une colonie de Français et c'est pourquoi ses habitants n'ont pas d'accent typiquement américain, leur prononciation serait même plutôt anglaise. Ajoutez à cela le fait que j'ai vécu et ai joué souvent dans des théâtres anglais, et vous comprendrez mieux pourquoi ma prononciation a des connotations d'anglais — beaucoup de gens croient vraiment que je suis anglais, mais cela n'est pas vrai. Je suis vraiment un Américain moyen, même si dans mes origines, on trouve dix générations de Français et une douzaine de générations d'Anglais et de Gallois.
Pour ajouter à la confusion, je dois dire qu'après avoir étudié à l'Université de Yale aux USA, j'ai perfectionné mes études — mon but étant alors de devenir enseignant — au prestigieux Institut Courtauld, à Londres. Cet Institut est devenu de nos jours la meilleure école de l'histoire de l'art au monde. Il s'agissait alors d'une époque passionnante, parceque Mr Hitler, renvoyant tout le monde à coups de pieds hors de l'Allemagne, nous eûmes comme enseignants, les plus brillants conférenciers allemands. Puis, je suis tombé amoureux — c'est une maladie là-bas très courante — du théâtre en Angleterre : le théâtre est considéré par les Anglais comme sacré, au même titre que le thé !
Ma première expérience se fit donc dans un petit théâtre d'avant-garde, le « Gate Theâtre », l'un des rares endroits où l'on pouvait accepter un étranger comme moi (les Anglais sont très stricts quant à la protection de leurs auteurs-compositeurs et interprètes), puisqu'il s'agissait d'un établissement privé et le public ne pouvait assister aux représentations qu'en payant un droit — fort minime — d'inscription.

Cette passion pour le théâtre vous venait-elle de vos parents ?

Non, bien que, étant enfant, mes parents m'emmenaient souvent à St Louis, ma ville natale, voir les plus grands acteurs de théâtre. En fait tous les grands noms du théâtre sont venus à St-Louis ; j'ai ainsi vu sur scène des comédiens tels Pavlova ou Nijinsky. Il y avait aussi une troupe de plusieurs centaines de Chinois qui venait donner des spectacles fantastiques... Mes parents, qui avaient beaucoup voyagé de part le monde, aimaient énormément le théâtre, et s'efforçaient de me le faire comprendre et aimer, mais ils n'auraient pas voulu que je devienne comédien : ils avaient peur de la vie d'acteur, croyant qu'il s'agissait là de quelque chose de décadent.

Quelle était la profession de votre père ?

Mon père était propriétaire de la plus grande compagnie au monde de sucreries, qui était établie à St Louis ; on y fabriquait des boules de gomme, berlingots, sucres d'orge. Il possédait également une grande compagnie de céréales ; j'ai donc eu la chance de me voir offrir une excellente éducation bien qu'au moment où je suis rentré à l'Université mon père avait déjà perdu tout son argent ! J'ai donc travaillé tout en commençant mes études universitaires, ce qui fut sans doute pour moi une très bonne chose. Je ne pensais alors pas au théâtre et pour satisfaire à la fierté de mon père, j'ai décidé de terminer mes études et suis parti en Angleterre où, comme je vous l'ai dit, je suis tombé amoureux du théâtre. Mon premier rôle, au « Gate Théâtre », fut celui d'un policier américain qui portait des chaussures pointues pour attirer l'attention des gens ! Mais, curieusement, mon second rôle me permit une percée fantastique : Il s'agissait de la pièce « Victoria and Regina » qui commentait les rapports entre Victoria, la reine d'Angleterre, et le prince Albert. Etant donné que de part ma taille, je n'étais pas sans points communs avec lui, on m'a offert le rôle du Prince Albert. La pièce fut un immense succès dans le milieu du théâtre d'avant-garde.

Quelle vie était alors la vôtre ?

Celle d'un étudiant vivotant avec peu d'argent dans une pension de famille, mais j'étais très heureux, car, n'est-ce pas, quand on est très jeune, on peut se permettre d'être sans le sou (sourire), cela devient plus difficile quand on vieillit... J'avais beau ne pas avoir d'argent, tout ce que j'avais envie de faire,je le faisais et, encore une fois, Mr Hitler renvoyant tout le monde hors d'Allemagne et d'autres pays d'Europe occupés, tous les gens intéressants se trouvaient alors en Angleterre.
Après « Victoria », j'ai fait la connaissance du grand imprésario Guilbert Miller qui voulait adapter la pièce pour les USA avec l'actrice américaine n° 1 : Helen Hayes. Après un temps d'attente qui me rendit extrêmement nerveux, Miller me donna son accord, ainsi que Helen Hayes, qui était venue en Angleterre voir si je lui convenais comme partenaire.
Je dois dire que miller était un homme extrêmement pingre, et quand il m'a confirmé son désir de m'engager pour venir à New York, je suis allé le trouver pour lui demander de l'argent, de quoi payer mon voyage. Il m'a alors répondu que mes parents m'ayant envoyé en Angleterre, pouvaient aussi bien se permettre de m'en faire revenir ! J'ai donc voyagé dans des conditions épouvantables, pire que des 3e classe, et lorsque je suis allé trouver Miller en arrivant, il était fou de rage : « Où aviez-vous donc disparu ? », me dit-il, « toute la presse de New York voulait vous rencontrer sur ce bâteau ! ». Bien évidemment, j'étais moi aussi dans ce bâteau, mais, voyageant en 3e classe, je n'avais pas eu la possibilité de rencontrer les journalistes qui étaient venus me trouver chez les passagers des 1eres classes! Miller, me voyant déjà star à Broadway, était persuadé que j'allais voyager en 1re, et était en colère parceque je n'avais pas l'argent pour le faire ! Par la suite, la pièce fut un très grand succès et le triomphe de la carrière de Helen Hayes. Helen qui a 82 ans maintenant, demeure toujours l'une des « grandes dames » du théâtre...
On peut dire que ma vie a vraiment commencé alors ! C'était déjà fantastique d'être devenu immédiatement co-acteur avec la plus grande star de Broadway, mais en dehors même de celui de jouer, mon plus grand plaisir était de voir le nombre de gens qui se déplaçaient pour venir et de tout connaître sur le monde du théâtre aux USA : grâce à cette pièce et à Miss Hayes, je suis devenu ami avec de grands acteurs comme Sir John Gielgud ou la célèbre Beatrice Lily, une des grandes actrices de l'époque, mais affublée d'un goût douteux. Le succès prestigieux de cette actrice ne l'avait pas aidée à se débarrasser de son mauvais goût, dans sa chambre elle n'avait que d'horribles portraits d'elle-même ! Par moquerie, j'ai tenu un jour absolument à lui montrer chez un antiquaire un horrible tableau, en lui conseillant vivement de l'acheter, ce qu'elle fit : je trouvais le tableau amusant, mais elle, de ses dires, n'avait jamais rien vu d'aussi repoussant, et, pour me prouver que jamais il n'aurait de la valeur, par défi, elle l'a acheté. Ce tableau, elle l'a toujours et il vaut maintenant une fortune : c'est un Modigliani ! Voilà le genre d'expériences qui m'arrivaient alors souvent...

Il faut que vous sachiez qu'à l'époque, il y avait deux sortes de théâtres populaires aux USA : le théâtre réaliste, qu'on appelait le « group theatre » et le théâtre romantique, avec des actrices telles Katheryn Cornell et Helen Hayes. A cette époque je suis devenu ami avec une femme alcoolique, mais qui avait été la plus grande actrice que l'Amérique ait jamais connue, vingt ans auparavant. Son nom était Lorette Taylor et à travers notre amitié, je suis arrivé à lui faire abandonner sa passion pour l'alcool. J'ai monté ma propre troupe et offert à Lorette son grand retour au théâtre : ce fut le début d'une des plus grandes pages de l'histoire du théâtre américain, avec cette pièce, et les premières qu'écrivit Tennesse Williams ; Lorette Taylor fut reconnue dans le monde entier comme étant une actrice légendaire. Malheureusement, son retour, bien que prestigieux, fut de courte durée : elle mourut peu de temps après.
Entretemps, je m'étais offert ma première expérience cinématographique avec un petit rôle dans un film moyen, **Service de luxe**, mais qui comprenait une distribution éclatante : Constance Bennett, Charlie Ruggles... Puis j'ai pu participer à un nouveau grand succès théâtral, la pièce « Angel Street », dont un film fut tourné sous le nom de **Gaslight**, avec Charles Boyer et Ingrid Bergman. Après le

succès énorme de « Angel Street », je suis rentré dans la troupe de Orson Welles ; le « Mercury Theatre ». A l'époque, Welles était un précurseur, il faisait tout son possible pour rendre populaire aux USA le théâtre classique, celui de Shakespeare, et bien que les acteurs étaient mal payés, tous les plus grands venaient jouer dans le « Mercury Theatre » pour aider Welles à faire apprécier Shakespeare aux Américains

Welles était déjà considéré comme un genie ?

Un jeune génie (rires), il n'avait alors que 21 ans, mais c'est vrai, il était brillant et tout le monde parlait de son adaptation magistrale du « Julius Caesar » ; j'ai joué dans sa seconde création, une pièce élizabethaine, avant d'être engagé par la 20 th Century Fox pour une carrière cinématographique

Ces films étaient absolument merveilleux : **Laura, The Song of Bernadette (Le Chant de Bernadette), The Keys of the Kingdom (Les Clefs du Royaume)**... C'est alors que j'ai joué dans mon premier film « gothique » le superbe **Dragonwyck (Le Château du Dragon)**, qui se trouvait également être le premier de Joseph Mankiewicz, avant qu'il ne devienne connu avec des films comme **All About Eve**. Ce fut sans doute ce film qui, pour la première fois, me montra au public sous l'aspect d'un « méchant », un vilain de l'écran, même si par la suite, j'ai joué dans des comédies musicales ou à nouveau au théâtre. Il faut savoir qu'après la guerre, les acteurs de formation classique, théatrale, avaient du mal à decrocher des rôles, car des personnes comme Jimmy (James) Dean ou Marlon Brando, toute cette école d'acteurs pseudo-réalistes, commençaient à prendre le pas. Ne croyez cependant pas que je n'aie eu aucune admiration pour ces acteurs passionnants. Il me semblait seulement que, contrairement à ce que les gens en pensaient, ces acteurs étaient aussi éloignés que nous de la réalité psychologique des choses et de l'homme. Ce qui ne m'empêche pas de reconnaître la classe de leur style et leur charme certain !

Donc, des acteurs comme Basil Rathbone, Peter Lorre, Boris Karloff et moi-même étions obligés, si nous voulions continuer ce métier, de jouer dans des films « à costumes » des films gothiques

Ressentez-vous du dedain pour ce genre de films ?

Comment le pourrais-je, puisque ce sont ces films qui m'ont permis de vivre ? Et puis, je pense que chaque film constitue une nouvelle expérience, un nouveau défi, pour le comédien. Vous savez, chaque acteur a connu dans sa vie une période de « vaches maigres » et 80 % des gens qui font ce métier sont obliges d'abandonner en cours de route : ceux qui veulent persévérer doivent savoir changer de style, ou du moins se frayer un chemin à « coup de poings » dans le monde du théâtre ou celui du cinéma. C'est peut-être en partie pour cela que l'on nous a offert à une époque de nombreux rôles dans des films « gothiques ». J'emploie le terme « gothique », car je déteste le terme « horreur » pour ces films, après tout, Edgar Allan Poe n'a jamais écrit de nouvelles d'« horreur » !

Parmi les réalisateurs que j'ai connu à mes débuts dans le cinéma, je fus extrêmement fier de rencontrer James Whale, salué alors comme un immense cinéaste avec des chefs-d'œuvres tels : **All Quiet On Western Front, Frankenstein, The Bride of Frankenstein (La Fiancée de Frankenstein)** et **Waterloo Bridge**. Il m'a engagé pour le film **Green Hell (L'Enfer Vert)** en 1940. Cette expérience s'annonçait passionnante, étant donné la richesse de la distribution : Douglas Fairbanks Jr, George Sanders, Joan Bennett. Pour moi, jeune acteur, c'était un honneur d'être accepté parmi ces acteurs de renom. Hélas ! Le film se trouva être effroyable, les gens éclataient de rires pendant les projections, ma seule fierté, maintenant, d'avoir participé à ce film, est qu'il se trouve toujours mentionné chaque fois que quelqu'un veut établir la liste des plus mauvais films du monde !

Pour en revenir à James Whale, je fus ensuite l'acteur principal de la suite du merveilleux **Invisible Man (L'Homme Invisible) : The Invisible Man Returns (Le Retour de l'Homme Invisible)**. Ce film fut pour moi une véritable bénédiction, puisqu'étant invisible, on n'y voit jamais mon visage !

Juste avant, j'avais joué dans **The Tower of London (La Tour de Londres)** Boris Karloff y tenait le rôle du bourreau, Basil Rathbone celui de Richard III et moi-même, celui du Duc de Clarence. Dans une scène du film, Basil et Boris devaient me jeter dans une cuve à vin, car c'est ainsi que mourut le Duc de Clarence : noyé par son propre frère afin de ne pas gêner ce dernier dans son accession au trône. Cette cuve était immense, et tous les gens de l'équipe du film se moquaient à l'avance de moi, ils venaient s'amuser à jeter dans la cuve des mégôts ou des bouteilles de coca, sachant que j'allais plonger dans tout ça ! Je devais donc, après être tombé dans la cuve, retenir ma respiration et m'accrocher à une barre métallique, en attendant que Richard III et le bourreau aient fini de se disputer. J'étais très nerveux avant cette scène, et pas seulement parceque le colorant employé pour l'eau était du sirop de coca-cola que je serais obligé d'avaler ! Mais les producteurs m'ont rassuré : des pompiers de la Universal se tenaient prêts à venir à la rescousse avec des hâches, s'il y avait un problème. On m'a donc jeté dans la cuve, j'ai retenu ma respiration et ai ecouté la dispute entre Basil et Boris, mais j'ai entendu aussi les pompiers arriver en courant avec leurs hâches l'ouverture de la cube s'était bloquée ! Je crois que le temps, qu'avec leurs hâches, ils aient percé un trou dans le couvercle en métal, je serais déjà mort noyé s'ils n'avaient pu rouvrir la cuve in-extremis !! Pour me récompenser de mon courage, Boris et Basil m'ont offert une énorme caisse de Coca-Cola !

Vous etiez tres ami avec Basil Rathbone et Boris Karloff...

Oui, tous deux étaient extrêmement amusants et sont devenus de grands amis, ce fut la première fois que je tournais avec eux et la dernière jusqu'aux films de Roger Corman

On a dit que Boris Karloff était déçu par sa carrière, est-ce vrai ?

Non ! Je connaissais très bien Boris, et il a toujours eu une immense gratitude envers les gens parcequ'on avait enfin reconnu son talent à la sortie de **Frankenstein** qui fut sans aucun doute un de ses rôles les plus magnifiques, non en raison du maquillage, mais pour l'immense sensibilité que Boris apporta à son personnage. Ce film a changé la carrière de Boris, mais, et cela fût une excellente chose, Boris ne s'est jamais vu tenu de continuer à interpréter la créature de Frankenstein : s'il est vrai qu'il a parfois joué des rôles de monstres, on lui a également souvent proposé par la suite des rôles brillants au cinéma (les films produits par Val Lewyon) comme au théâtre. Pour nous, jouer le rôle d'un personnage fantastique est aussi un défi ; il faut faire croire à la réalité de ces personnages, et même dans un rôle d'homme invisible, ce merveilleux acteur que fut Claude Rains y arriva parfaitement

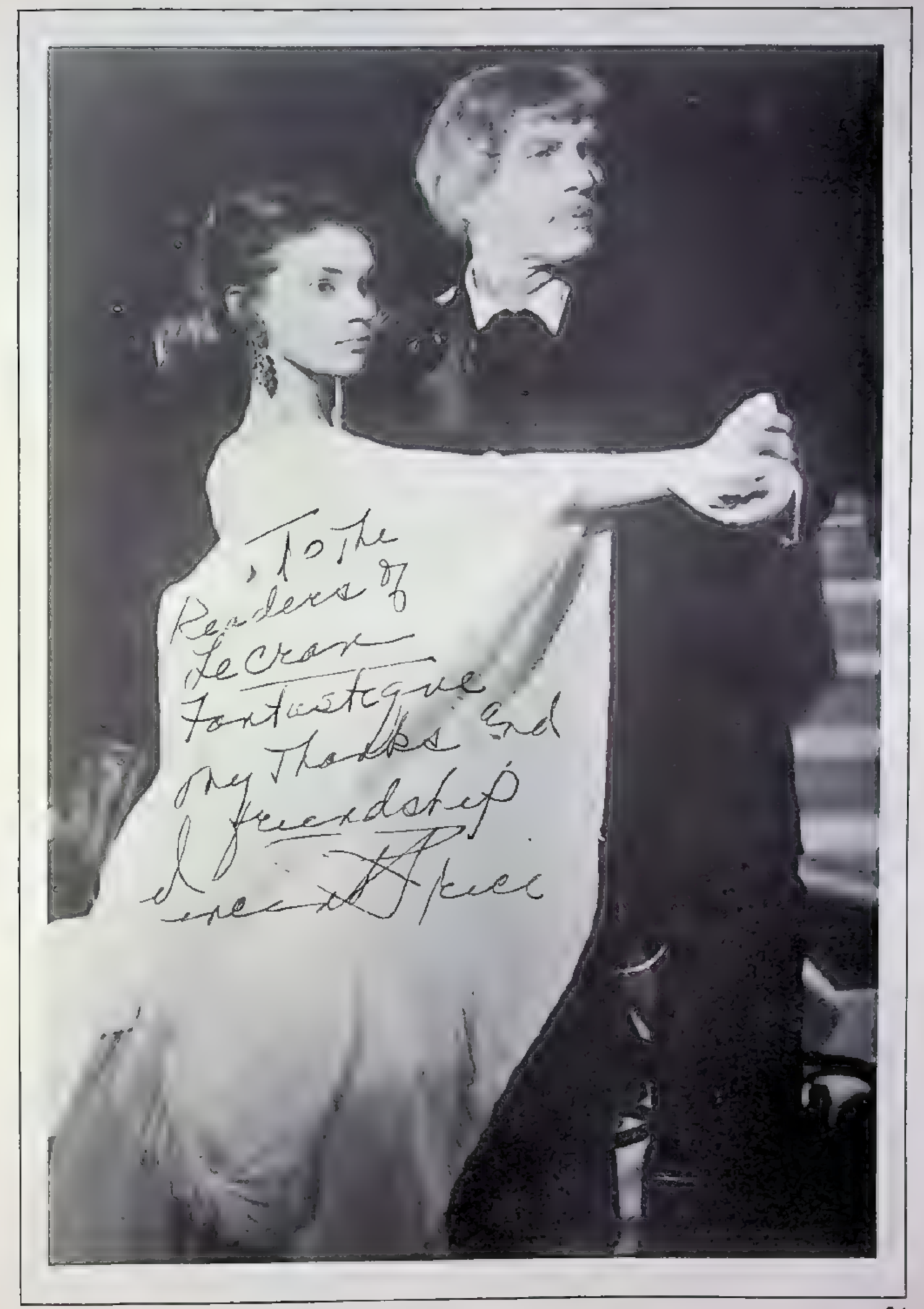
Comment parliez-vous de ces films avec vos amis comédiens ?

On plaisantait souvent, mais, par exemple, Basil considérait que si le personnage de Sherlock Holmes le rendit mondialement célèbre, il fit également tort à sa carrière — après tout, Basil tourna 26 Sherlock Holmes !

N'aviez-vous pas peur d'être « catalogué » ?

Mais tout le monde est catalogué : même des gens tels Al Pacino et Robert de Niro le sont. Marlon Brando aura beau mettre des pommes entières dans ses joues [Vincent Price fait, bien sûr, référence au **Parrain**], il reste Marlon Brando, l'acteur excentrique qui se refuse à apprendre par cœur ses tirades (rires). Tous les acteurs de Hollywood, hommes ou femmes, sont catalogués, certains tel Paul Muni l'ont été un peu moins que d'autres. Il me semble que l'on *doit* être catalogué, afin d'imposer son propre style..

Une photo dédicacée pour nos lecteurs (Vincent Price dans « L'abominable Dr Phibes » présenté aux festivals 72 et 80). ▶


To The
Readers of
Lecran
Fantastique
my Thanks and
my friendship

Parlez-nous de vos films avec la Fox...

Un des films auxquels je fus très heureux de participer fut **Hudson's Bay (Les Trappeurs de l'Hudson)** de Irving Pichel qui me permit de rencontrer l'extraordinaire Paul Muni et un autre acteur qui eut une carrière brillante, mais — hélas ! — brève, il s'agit de Laird Cregar, qui joua dans certains films d'épouvante (**The Lodger, Hangover Square**). Laird était encore plus grand que moi, il mesurait plus de deux mètres, un véritable géant. Or, dans une des scènes du film, Laird et moi devions marcher à côté de Paul Muni qui était un homme de petite taille. Le problème fut résolu en creusant deux fossés de chaque côté d'un chemin ; Laird et moi marchions sur les côtés et Paul Muni au milieu, mais ils avaient si bien fait les choses que Paul nous dépassait tous les deux en ta île, on avait l'air de nains ! Laird eut une triste fin : il décida un jour de se suicider en se laissant mourir de faim

Gene Tierney jouait également dans ce film ?

Oui, elle était alors très jeune : je l'ai connue à New York alors que je jouais au théâtre dans « Angel Street » : elle n'était pas connue et se produisait dans un petit, théâtre du coin avant qu'ils ne l'emmènent à Hollywood. Elle etait étonnament belle... Et une actrice merveilleuse, j'ai souvent joué avec elle par la suite dans des films tels **Laura, Leave her to Heaven (Péché Mortel)**, et, bien sûr, **Dragonwyck**. Je l'ai connue toute ma vie. Ce fut l'une des plus grandes actrices alors, mais sa vie n'a pas été très gaie. A la suite d'un drame, elle part souvent en asile psychiatrique pour des cures, son visage s'est complètement transformée, elle vit seule... C'est terrible et très typique d'Hollywood : Rita Hayworth, Marilyn Monroe

Vous avez également connu nombre de realisateurs prestigieux : Otto Preminger, Mankiewicz, Henry King...

J'ai connu Mankiewicz pendant le tournage de **Dragonwyck** pour lequel il y eut d'ailleurs certains problèmes entre lui et Lubitsch. Lubitsch, qui fut l'un des plus grands cinéastes au monde, eut un jour une crise cardiaque à la suite de laquelle les docteurs lui interdirent de continuer à faire de la mise en scène ; Il devint alors producteur et en fut réduit à voir d'autres personnes réaliser des films à sa place, ce qui rendait le tournage de certains films pénibles pour le metteur en scène Le même problème se posa d'ailleurs à nouveau pour le film **A Royal Scandal (Scandale à la Cour)** que je tournai sous la direction de Otto Preminger et encore une fois avec Lubitsch comme producteur. Mais Mankiewicz était un homme remarquable Jeune — il avait alors une trentaine d années — il était decidé à tout prix à réaliser un bon film ! il était passionnant
Preminger, au contraire, avait une très mauvaise réputation à Hollywood ; il faut croire que j'ai eu de la chance puisque les deux films auxquels j'ai participé avec lui se sont très bien passés, il fut charmant et m'a appris beaucoup de choses. Je crois que j'ai été vraiment très chanceux avec les réalisateurs qui m'ont engagés, tous étaient extrêmement interessants, ainsi Henry King qui est toujours vivant et vraiment fantastique. Quand je pense qu'il fut à l'aube du cinéma, il a fait tourner une comédienne comme Lilian Gish !

Mais même avec un réalisateur magnifique comme King, il y a une chose que le comédien doit savoir, c'est de ne jamais jouer *exactement* comme le metteur en scène vous le demande, car sinon cela devient emphatique et ridicule, il faut savoir improviser, ne serait-ce qu'un tout petit peu... Evidemment, la même chose n'est pas vraie du théâtre où il faut absolument suivre les directives du metteur en scène.
J'admire également des metteurs en scène avec lesquels j'ai travaillé comme John Stahl, qui était une personne très méticuleuse ou Jacques Tourneur qui m'a fait jouer dans **Comedy of Terrors**, un film que j'aime énormément. J'ai joué aussi dans un autre film de Tourneur, qu'il vaut mieux oublier, il s'agissait de ce genre de film ou l'actrice principale est la petite amie du producteur (NB : référence au film **City in The Sea** - 1965)
J'ai beaucoup aimé également travailler avec Samuel Fuller pour son premier film, **The Baron of Arizona** ; Fuller est un drôle de personnage ; mais sa grande qualité, outre sa gentillesse c'est son audace, c'est un homme rempli d'énergie, ce qui est nécessaire quand on veut faire de la mise en scène. J'ai appris que **The Baron of Arizona** fut programmé récemment à la TV française, c'est un excellent



Menacé par l'homme à la tronçonneuse, le néanmoins souriant Vincent Price (aux côtés de Daniel Bouteiller et Maryse Sandra).



film, tourné en 19 jours seulement, ce qui est un exploit pour un western avec fusillades, chevauchées, émeutes Mais Sammy a beaucoup été aidé pour **The Baron...** par ce perfectionniste qu'est le grand directeur de la photographie James Wong-Howe

Le Baron de l'Arizona a vraiment existé ?

Absolument, même si la fin du film est plus optimiste que la réalité, le film décrit bien ce que fut la vie de cet homme qui essaya une des plus grandes escroqueries possibles : faire croire au gouvernement des Etats-Unis, à l'aide de fausses preuves, que le territoire de l'Arizona lui revenait par héritage. Il arriva même un point où le gouvernement lui proposa de racheter cet héritage pour 5 millions de dollars, mais c'est alors qu'il devint fou et se mit à croire à sa propre histoire ; du jour au lendemain, cet homme devint brisé et mourut, malade mental

Quel est votre film preféré parmi les nombreux auxquels vous avez participé ?

Oh, un film intitulé **The Eve Of St Mark (La Veillée de la Saint Mark)**, que j'ai tourné en 1945 et qui nous conte l'histoire de cinq jeunes gens plongés dans la seconde guerre mondiale et qui ne comprennent pas très bien tout ce qui leur arriva : les bombardements, leurs camarades mutilés, la malaria... Un triste et beau film, réalisé par John Stahl.
Mais j'aime aussi beaucoup **A Comedy of Terrors**, ne serait-ce que pour la fine équipe que l'on faisait, Basil Rathbone, Boris Karloff, Peter Lorre et moi ! Dans ce film, nous sommes une famille de fossoyeurs, mais les cadavres se faisant rares, nous en sommes réduits à commettre les assassinats nous-mêmes, afin de ne pas mourir de faim !

Pourquoi le film fut-il un échec commercial ?

Il y a une chose qui est « tabou » dans le cinéma, mais nous l'avons appris trop tard, c'est d'associer les mots « comédie » et « terreur ». On peut réaliser une comédie terrifiante ou un film d'épouvante comique mais le fait même de combiner les mots « comédie » et « terreur » dans un titre de film ne peut se faire. On n'a pas le droit de dire : « Une Comédie de la Terreur » !

Vous intéressez-vous à l'aspect purement technique du cinéma ?

Oui, en particulier en ce qui concerne la photo : les directeurs de la photographie constituent le corps de métier le plus méconnu dans la profession ; j'ai connu des personnes de grande valeur dans ce domaine : Joseph La Shelle, qui reçut un « Oscar » pour **Laura**, Arthur Miller qui fut un immense chef-opérateur et qui travailla pour **Dragonwyck** ; également Léon Shamroy, le plus grand technicien de la couleur. Ce sont là des gens qui ont un rôle très important à jouer dans le cinéma, je ne trouve pas assez de qualificatifs pour eux, ainsi Floyd Crosby, ce vétéran, que Roger Corman a sorti de sa retraite pour les films de la serie « Poe ».
Les meilleurs films sont les fruits d'une équipe *unie*, le réalisateur et le producteurs sont bien entendu les patrons de cette entreprise mais tous les techniciens ont une importance capitale pour la réussite d'un film. J'aime bien observer ce qui touche à la photo, je dois dire que j'ai été comblé en ce qui concerne le film **House of Wax (L'Homme au Masque de Cire)** qui fut un des premiers films en relief J'aimais beaucoup par ailleurs le procédé de relief, mais cela ne dura pas longtemps, car on comprit fort vite les problèmes que cela impliquait pour les personnes qui possédaient *déjà* des lunettes ! Il est curieux de constater que le réalisateur de **House of Wax**, Andre de Toth, n'avait qu'un œil unique, et il ne voyait pas grand'chose, quand il allait assister aux rushes du film ! Mais le producteur avait engagé André de Toth à dessein, sachant que sa vue particulière conviendrait bien aux procédés employés pour le film : l'utilisation de deux cameras filmant simultanément les mêmes scènes à quelques centimetres d'intervalle. Les images étant ensuite inversées par des jeux de miroirs, puis diffusées par deux projecteurs pour le négatif final. Ensuite, le spectateur, à l'aide de lunettes speciales, voyait l'image se séparer légèrement en deux, creant ainsi l'illusion du relief. Cela me fait toujours sourire de penser que pour ce film, on a engagé deux excellents directeurs de la photo qui ont chacun fait *exactement* le même travail !

Puis, ce fut The Mad Magician...

Oui, je dois dire que **House of Wax** fut un des plus grands succès jamais enregistrés par Warner Bros, et ce film n'a d'ailleurs jamais vieilli : il est encore régulièrement programmé à la TV américaine Il fit même l'objet d'une ressortie au cinéma, en relief, voici deux ans. Le succès de **House of Wax** incita les producteurs à m'engager pour un autre film en relief qui fut **The Mad Magician** ; cela m'intéressait néanmoins de jouer dans ce film, car j'avais de l'admiration pour le réalisateur, John Brahm (cf. **The Lodger, Hangover Square**) un homme extrêmement précis. Lorsqu'il arrivait sur le plateau avec ses plans, on avait l'impression qu'il allait vous demander de construire la Tour Eiffel ! Dans les croquis de ses films, on trouvait des tas de figures géométriques, car même le moindre plan etait inscrit à l'avance. Mais le film fut un échec, car il ne sortit finalement pas en trois dimensions : il s agissait là d'une erreur monumentale, le film étant tourné dans un « esprit » de relief ! Là encore, c'est un phénomène typiquement hollywoodien...

Vous avez une grande attirance pour tout ce qui touche à l'humour ?

Oh, je crois que tous mes films sont à mourir de rire, même ceux qui se prennent au sérieux ! (éclats de rires). C'est pourquoi deux de mes films préférés sont **Dr Phibes** et **Theatre of Blood (Théâtre de Sang)**. J'adore apporter mon humour à moi dans un film, mais il y a hélas parfois des réalisateurs à qui on aura beau montrer les gags les plus hilarants et qui ne trouveront pas cela amusant.

Par exemple ?

Otto Preminger, qui n'a aucun sens de l'humour ! Je crois que le sens de l'humour est une chose primordiale pour un réalisateur, je n'irai pas jusqu'à dire que chaque film doit faire mourir de rire le spectateur, mais l'humour est la chose qui permet à un metteur en scène de supporter

suite page 75

DON'T PLAY WITH FIRE

Thriller horrifique très différent de **The Butterfly Murders**, l'étourdissant conte médiéval présenté au 10ᵉ Festival, **Don't Play with Fire** (ex. : **Dangerous Encounters of the First Kind**) est le nouveau film de Hark Tsui. Cette fois-ci, le scénario est fortement ancré dans la réalité quotidienne de Hong-Kong, plaque tournante de l'Orient pour trafiquants en tout genre.

Aussi innovateur que ses deux précédents films, qui furent néanmoins de cuisants échecs publics (**The Butterfly Murders** et **We're going to Eat You**, une délirante comédie horrifique située dans un village d'antropophages), **Don't Play with Fire** n'est pas sans rappeler **The Wanderers (Les seigneurs)** ou **The Warriors (Les guerriers de la nuit)**, à la différence près que Hark Tsui possède un style de réalisation unique en soi et adopte un ton tranchant et réaliste qu'ignora ent les films abstraits, mythologiques et glorificateurs de Philip Kaufman et Walter Hill.

Hark Tsui se différencie par sa vision toute particulière de la société, vision désabusée qui ne manque pas d'humour, mais tellement noirci que c'en est presque imperceptible.

L'humour cache le pessimisme, l'issue inéluctable qui guette les jeunes désœuvrés dans Hong-Kong, cité dont le cinéaste ne nous montre que les endroits les plus sales. Issus de ce monde, ses personnages sans avenir sont destinés à une mort prochaine ; même pour son héroïne, Pearl, que la révolte contre ce système a mené à une violence irréfléchie. Hark Tsui s'en débarasse d'une manière identique à celle dont Pearl, elle même, a tué son chat : par empalement.

Humour ?... Oui, mais tellement grinçant que le terme semble inapproprié. Révolte ?... Aussi. L'ultime scène du film, où l'on voit une poche remplie de sang lancée du toit d'un immeuble et éclater au sol à quelques centimètres d'un passant, relève de la même association d'idées.

Initialement interdit en raison de son extrême violence et de l'aspect politique sous-jacent, **Don't Play with Fire** a remporté lors de sa sortie dans son pays un foudroyant succès commercial et critique. L'inverse aurait été étonnant. En effet, si le scénario aux multiples rebondissements et l'interprétation ont de quoi surprendre par leur excellence, la mise en scène, quant à elle, laisse pantois. Quelle leçon de cinéma pour nos réalisateurs français, à la caméra figée ! Celle de Hark Tsui se meut jusqu'à nous étourdir, se place sous des angles incroyables qui relèvent à tout moment de la prouesse technique. L'utilisation du format scope y trouve sa parfaite justification. Surprise à tous les niveaux, même celui de la bande son qui reprend le thème de **Zombi** créé par les Goblins avec toutefois plus de lenteurs et de graves, celui d'« Oxygène » de Jean Michel Jarre et bien d'autres aussi célèbres mais collant si bien à l'image qu'on les croirait écrits pour l'occasion.

Bien sûr, il y aura toujours des spectateurs pour s'élever et protester contre la présentation au Festival de Paris d'un film qui ne soit point fantastique au premier abord. Outre l'aspect horrifique et cruel dépassant le supportable et l'utilisation intensive de l'hémoglobine (le chat empalé, l'épingle enfoncée dans l'épine dorsale d'une souris vivante, les tortures, le massacre final), toutes les scènes nocturnes, sans oublier celle du parking sordide, relèvent du fantastique le plus cauchemardesque qui soit.

A 30 ans, Hark Tsui a réalisé l'œuvre la plus belle et la plus dérangeante que nous ait jamais offert le cinéma de Hong-Kong. Ce talentueux réalisateur serait-il aussi doué devant la caméra ? Nous le saurons bientôt ; il vient de terminer un film au Japon sous la direction de Yu Wai-Ching.

Gilles Polinien



THE LAST CHASE

CANADA

Le Cinéma de Science-Fiction nous a décrit à maintes reprises un futur, proche ou lointain, foncièrement pessimiste, où l'homme, subissant les conséquences de sa propre folie, a regressé vers le primitivisme **(La planète des singes)** quand il n'a pas été totalement anéanti (films post-atomiques), cette dernière hypothèse étant devenue la « tarte à la crème » des scénaristes en mal d'imagination. C'est justement par le scénario que pêche surtout **The Last Chase** qui, après une entrée en matière où l'on apprend que l'humanité court à sa perte, décimée par un virus, nous transporte sans autre forme de procès vingt ans plus tard dans un monde où il semble qu'il n'y ait plus de sources d'énergie puisqu'il n'y a plus de véhicules à moteur, mais où une poignée de dirigeants disposent d'engins électroniques, rayons lasers et autres perfectionnements techniques, toujours là, eux ! Le peuple ne se déplace plus qu'à bicyclette, les policiers seuls disposant de mini-véhicules légers.

C'est dans ce contexte que le personnage central de l'histoire (incarné par l'inexpressif Lee Majors), ex-pilote de courses ayant dissimulé chez lui les morceaux démontés de sa voiture, au lieu de la livrer au cimetière de la ferraille comme l'ensemble de ses contemporains, se décide à remettre son véhicule en état de marche pour partir sur les routes désertes, abreuvant son moteur aux pompes à essence désaffectées mais pas totalement épuisées qu'il rencontre sur son passage. Ce symbole d'une autre époque provoque le courroux des dirigeants (?) du pays, un curieux triumvirat dominé par une femme, qui, pour arrêter à tous prix le « rebelle », remettent en état de vol un avion de chasse et mobilisent un vieux pilote (Burgess Meredith) ayant pour mission de détruire l'auto et son propriétaire. La « dernière poursuite » se terminera par la prise de conscience de l'aviateur qui se suicidera plutôt que d'exécuter les ordres reçus.

Sur une idée qui aurait pu être valable se déroulent en fait une serie de séquences sans trop de rapport les unes avec les autres, où ne manquent ni les naïvetés, ni les incoherences. La monotonie s'installe rapidement, et l'affrontement final entre la voiture et l'avion tourne court, remplacé par un monologue de Meredith qui semble lui-même ne pas savoir que faire dans cette galère. L'épisode où Majors est recueilli par les habitants d'une forêt où Alexandra Stewart lui tombe dans les bras semble extrait d'un autre film, car totalement indépendant du thème central, ou surajouté après montage pour allonger un métrage insuffisant. Comme les acteurs ne sont pas convaincants et les effets spéciaux absents, mieux vaut ne pas s'attarder plus longuement sur cette production tout juste utile à faire un peu de publicité à la célèbre firme automobile dont le nom s'étale largement sur le véhicule du « rebelle ».

Pierre Gires



USA

INCUBUS

« Incubus : espèce de démon qu'on croyait prendre un corps pour jouir des plaisirs de l'amour avec une femme endormie ou transportée au sabbat » (Dictionnaire Littré)

Rien ne semble prédisposer au drame la petite ville dans laquelle vivent Sam Cordell — médecin veuf — et sa fille Jenny, ainsi que bien des gens tout aussi paisibles les uns que les autres, comme Tim, le petit ami de Jenny, et tous leurs jeunes camarades. Quoi de plus naturel, dans ces conditions, pour deux d'entre eux, un garçon et une fille, que d'aller s'ébrouer et flirter sur les bords d'un lac avoisinant : la nature est si belle, le ciel si pur, et l'amour chose si douce... Mais dans l'ombre, la tragédie guette, fulgurante : la violence, le meurtre sauvage, le viol. Et une odeur de sang de planer bientôt sur l'atmosphère apparemment si calme qui régnait jusque là dans la région, au fur et à mesure que se succèdent les agressions — *apparemment*, car il s'avèrera rapidement que quelques décennies plus tôt, semblable série noire aussi inexplicable s'était déjà produite dans les mêmes lieux.

Faits divers banals ? Quelques-uns de ces milliers de viols et actions de violences mortelles qui semblent être désormais le lot des nations dites civilisées ? Au premier abord, pourquoi pas, n'eussent été quelques détails révélés par les autopsies : la force surhumaine de l'agresseur, les blessures provoquées par les viols et qui semblent dénoter dans l'anatomie de ce dernier la présence d'un membre viril aux dimensions particulièrement surprenantes, la quantité de liquide séminal émise chaque fois — au point de faire imaginer l'hypothèse de plusieurs violeurs et — last but not least — le fait que les caractéristiques biologiques du sperme ne sont pas humaines !

L'enquête progresse, largement provoquée par l'arrivée d'une jeune journaliste à laquelle Sam ne demeure pas longtemps indifférent, n'en déplaise à sa fille Jenny. Chaque viol confirme et accroît le mystère, et la terreur s'installe d'autant plus aisément qu'aucun indice, en dehors des agressions, ne laisse supposer la présence dans les environs d'une créature capable de celles-ci. Les hasards de cette enquête amèneront bientôt à supposer de façon quasi-certaine qu'elles sont le fait d'un incubus, né des pratiques de sorcellerie auxquelles, dans le passé, se seraient adonnés certains habitants de la ville, dont peut-être des ascendants de Tim... Est-ce d'ailleurs pure coïncidence si celui-ci est de plus en plus fréquemment le jouet de cauchemars inexplicables qu'accompagnent chaque fois des trous de mémoire particulièrement troublants. Qui, au juste, est l'incubus ?

Derrière l'évidence, les jalons se multiplient, s'entrecroisent, engendrant les doutes et multipliant les pistes. Après une furtive vision de l'incubus rendue plus efficace par les éclairages et la sobriété du plan et du maquillage, ce sera la révélation horrible, poignante, et quelque peu trouble.

Le principal mérite de ce grand film d'angoisse revient à l'habileté d'un scénario pourtant complexe et au traitement qu'en a donné John Hough : avec un sujet qui eût pu se prêter aisément aux pires excès de violence et de sadisme sexuel, le réalisateur a su maintenir toute son œuvre dans un juste milieu au sein duquel les moments forts, quoique d'une sauvagerie aiguë, puisent leur impact dans le sous-entendu et l'absence de tout voyeurisme. Tout contribue à rendre l'intrigue et le film convaincants dans leurs rebondissements les plus spectaculaires, depuis la multiplicité des plans et des techniques de prise de vue, jusqu'au montage, à l'excellente musique de Stanley Myers et au jeu des comédiens — John Cassavetes en tête. Ce qui aurait pu donner un film banal et vulgaire offre l'occasion à John Hough de démontrer la pleine mesure de sa maîtrise cinématographique, et lorsqu'il nous égare, c'est avec science et, paradoxalement, sans introduire de confusion dans sa propre démarche. Sur le modèle classique du sonnet, il nous entraîne avec une rigueur inéluctable vers la fin pour nous surprendre et nous clouer dans notre fauteuil à la toute dernière minute de celle-ci, mais là encore sans insistance.

La nuance dans le paroxysme : tel semble bien être le difficile pari qu'a voulu tenir John Hough et il a pleinement réussi. On retrouve dans tout cela — mais avec un côté toutefois plus direct comme il se devait de nos jours — ce qui a fait la grande tradition du cinéma d'horreur et d'angoisse. Ce n'était d'ailleurs qu'une façon de rester fidèle à lui-même puisque John Hough a fait ses premières armes en la matière chez Hammer. Toutes choses, parmi quantité d'autres, dont il a bien voulu s'expliquer en compagnie de Marc Boyman : celui-ci, d'origine canadienne, a produit avec **Incubus** son premier long métrage... à notre sens, un coup de maître !

Bertrand Borie



JOHN HOUGH *(réalisateur)* et MARC BOYMAN *(producteur)*

John Hough, quels ont été vos débuts au cinéma ?

J.H. : J'ai commencé par m'occuper du département son d'un studio londonien qui a maintenant fermé ses portes, et de là je suis passé dans un organisme où ils choisissaient des gens pour les entraîner à toutes sortes de tâches en matière de cinéma : mon intention était de devenir cameraman, réalisateur ou producteur. C'est huit ans plus tard que j'ai commencé à mettre en scène pour la télévision ; c'est ainsi par exemple que j'ai travaillé pour la série **Avengers**, sur **The Man with an Umbrella**, qui a été un succès énorme en Angleterre et surtout aux Etats-Unis. Je suis ensuite passé au cinéma, j'ai fait trois films pour la firme Walt Disney, un pour Hammer et **Incubus**.

Parlez-nous de Twins of Evil...

J.H. : Il est sorti en France sous le titre **Les sévices de Dracula**, c'était une histoire de vampires, mais tout le film était fait pour qu'on ne sache jamais, des deux jumelles autour desquelles tournait l'intrigue, laquelle était un vampire. Chaque fois qu'on voyait l'une d'elles embrasser que qu'un, on ignorait ce qui allait se passer. Mais c était un film très sérieux, dans lequel jouait en particulier Peter Cushing. Cela a été l'une des toutes premières fois où la Haomer a utilisé un autre comédien que Christopher Lee dans le rô e de Dracula. Le film a eu beaucoup de succès aux USA.

C'était votre première approche de l'épouvante ?

J H. : Oui.

Et c'est un genre que vous aimez particulièreent ?

J H. : J'aime énormément les films fantastiques, et notamment le « style » Hammer. Et de ce point de vue j'aimerais bien revenir en arrière, avant le moment où la Hammer a cessé de produire.

Vous parlez d'un « style » Hammer, terme que nul ne contestera, je pense. Comment selon vous pouvait-on définir ce style, non seulement au niveau des résultats, mais aussi dans les méthodes de travail, de votre point de vue de réalisateur ?

J.H. : Je crois que ce qui caractérisait le plus la Hammer, c'était un grand souci de qualité et là résidait le grandintérêt de travailler pour cette firme : tout ce qui sortait de chez eux était peaufiné à l'extrême, et ce fut sans doute l'une des raisons majeures du succès de leurs films. Les gens savaient, en allant les voir, ce qui les attendait, et c'était du même coup passionnant pour les réalisateurs, parce que de leur côté, ils savaient qu'ils travaillaient pour un public qui avait appris à devenir exigeant, et qu'ils devaient tenir le pari

Pensez-vous que c'était un bonne école pour les réalisateurs de ce genre de film ?

J.H. : Une école merveilleuse,vous voulez dire ! C'est un vrai scandale que cela ait cessé ! Une firme comme la Hammer n'aurait jamais dû connaître de fin... Mais ils s'étaient mis dans l'idée que le public avait changé, et que leur style de film était périmé. En fait, le public ne les avait pas délaissés. Pour être plus précis, ils ont eu le sentiment que c'était imminent. Ce a a été une erreur majeure. Mais c'est exact, c'était vraiment une école.

Ne pensez-vous pas toutefois qu'il y a eu aussi une sorte de refus de la Hammer à se plier à l'évolution du cinéma d'épouvante dans le sens de la violence crue et sanglante, ce dont les films de cette firme s'étaient toujours tenus éloignés ?

J.H : C'est vrai. Le propre des films de la Hammer c'est que l'imagination des spectateurs tenait pour une large part dans la perception du spectacle. On voyait très peu de choses. Mais je pense que ce à quoi nous assistons actuellement n'est que temporaire, et que les films de la Hammer ont et auront toujours leur place. C'était le règne de l'imagination et du fantastique pur : vous trouverez beaucoup plus d'œuvres marquantes dans ce genre que dans ce qui se fait actuellement, car vous savez, l'horreur « voyante »' le « gore », et toutes ces choses, cinématographiquement, c'est la facilité... C est bien plus difficile de faire un film au cours duquel l'imagination des spectateurs doit travailler. Et je pense que la Hammer n'est pas morte. Un long sommeil peut-être, mais cela reviendra.

Vous-même vous vous rattachez ostensiblement à cette école, avec un très léger compromis. Quant on voit Incubus, et une scène comme celle du meurtre dans la bibliothèque, la violence est très aiguë, mais dans le même temps on ne voit rien...

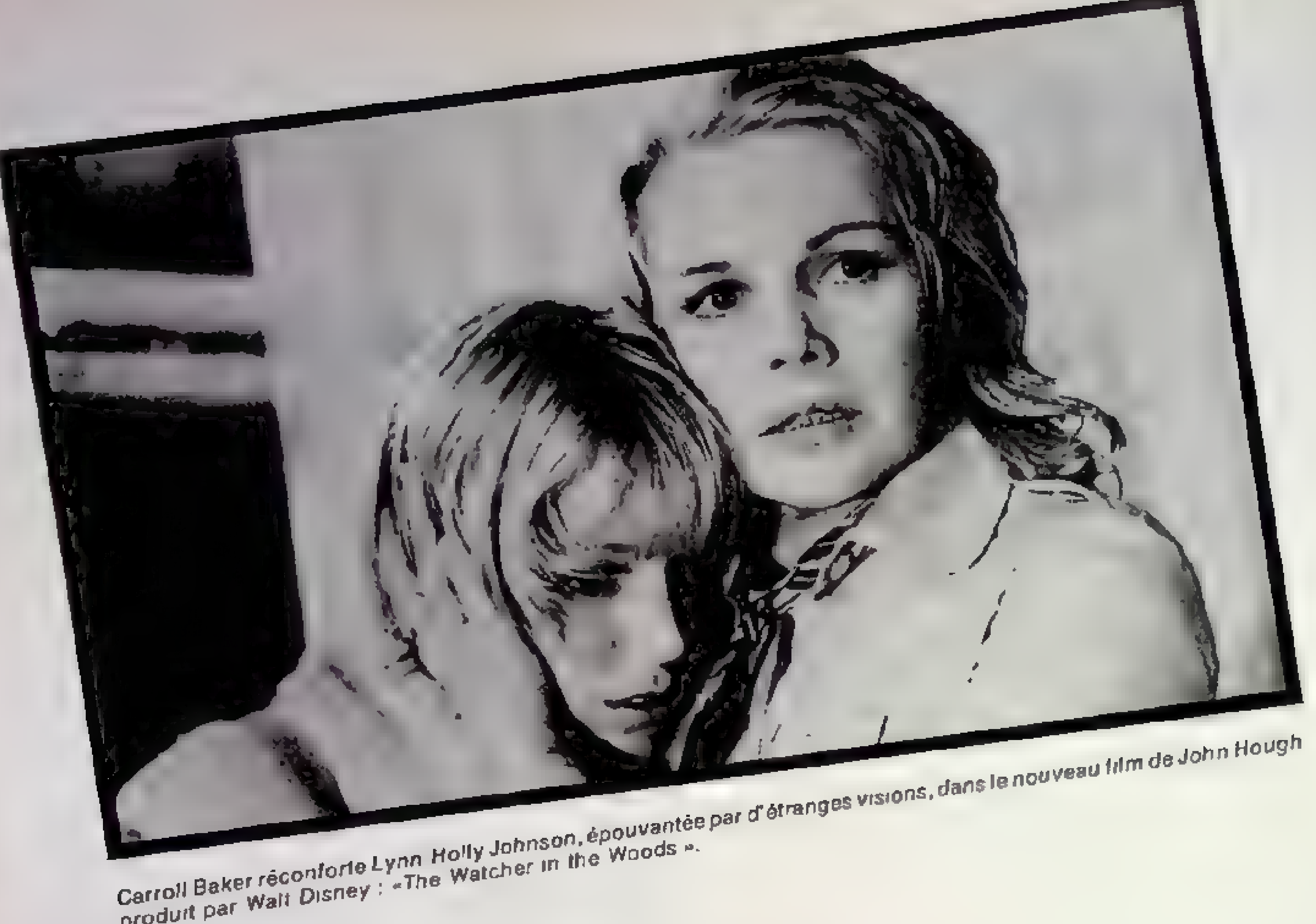
J.H. : Mais il n'y a ni influence de la Hammer, ni compromis. Il y a des choses qu'il me semble bon de ne pas montrer crûment mais que dans le même temps on doit suggerer avec précision. Ma politique, si vous voulez, c'est que ce qui fait peur, ce qui impressionne, ce n'est pas ce qu'on voit, ce n'est pas non plus ce qu'on ne voit pas, c'est ce qu'on croit voir. Et cela, c'est mon expérience dans le cinéma qui me l'a peu à peu appris. Quand les spectateurs voient **Incubus**, ils voient un film très violent, ils croient voir du sang, des meurtres atroces : en fait ce n'est pas sur l'écran ; la difficulté c'est d'en montrer suffisamment pour déclencher chez le public un processus d'imagination dont il n'est pas le maître, mais de s'arrêter suffisamment tôt pour que cette imagination puisse alors jouer pleinement, sans que rien ne vienne briser son élan et dire en même temps à l'individu que ce n'est que son imagination qui fonctionne.

Et je suppose que votre démarche est la même en matière d'érotisme ?

J H. : Bien sûr. Qu'un homme pose la main sur le vêtement d une femme ou même simplement la glisse dans le vêtement — et vice-versa — est en soi, selon moi, beaucoup plus suggestif — et donc beaucoup plus érotique — que de montrer deux êtres en train de faire l'amour. Toujours l'imagination, qui décuple le pouvoir de l'image, alors que le réalisme appauvrit celle-ci. Rien ne m'effraie plus que quand des gens viennent me voir et me demandent : « pouvez-vous expliquer telle ou telle chose ? » Eh bien non, souvent je ne peux pas. Je l'ai montrée, ou plutôt suggérée, et même pour moi c'était mieux ainsi. Ce type de question procède d'un refus de faire fonctionner son imagination. C'est à eux de suivre leur démarche et, en définitive, de me dire à quoi ils ont abouti. Je ne crois pas que ce soit une bonne chose qu'un réalisateur dise et ait besoin de dire tout ce qu'il a voulu exprimer dans un film. Le spectateur doit découvrir le film par lui-même

On a l'impression, pour revenir plus précisément à Incubus, que vous avez cherché à introduire dans la fin une sorte de poésie — alors que tout le reste du film est très « crû » ; une poésie qui tient d'ailleurs moins à l'ambiguïté de la situation finale qu'à la façon dont le personnage joué par John Cassavetes reçoit cette dernière...

J.H. : Oui, c'est vrai, parce que je crois qu'à la fin le problème n'est plus tellement de recevoir une réponse définitive au mystère. Tout au long du film des pistes — dont une évidente — laissa supposer quelle est l'identité véritable de l'Incubus : en fait, si vous êtes attentif au détail, il y en a plusieurs. Et à la fin du film, je n'ai pas voulu que la solution soit évidente ; il s agissait d'aider un peu le public à la découvrir, mais encore une fois, sans que ce soit parfaitement clair : libre à lui de poursuivre la découverte sans se limiter



Carroll Baker réconforte Lynn Holly Johnson, épouvantée par d'étranges visions, dans le nouveau film de John Hough produit par Walt Disney : «The Watcher in the Woods ».

Et malgré l'argument de film, vous n'avez d'ailleurs pas voulu en faire un « film à monstre ».

J.H. : Non, pas du tout. Car mon intention était qu'à la fin du compte, le problème ne soit pas : quelle est l'apparence physique de l'Incubus ? mais : qui est-il ? En fait, le physique de l'Incubus est secondaire, et si on le voit, ce n'est pas primordial. Vous pouvez ainsi sur un même sujet détourner l'attention du public, et je crois que nous avons réussi dans ce sens.

Vous essayez toutefois d'aguicher les spectateurs sur ce point quant à un moment, très rapidement, vous laissez apparaître une infime partie du monstre — sa main ?

J.H. : Oui, parce que c'est nécessaire : l'Incubus a un rôle tel qu'on ne peut donner de lui la simple image d'une entité, mais très vite, le problème majeur est : qui est-ce ?

N'y a-t-il pas toutefois une contradiction : vous dites que le problème est de savoir qui est l'Incubus, or vous-même tracez très rapidement une piste, avec le personnage du jeune homme...

J.H. : En un sens oui, mais nous multiplions les pistes de façon plus insidieuse : à la fin par exemple, qui est dans la chambre avec la fille du médecin, alors que le jeune homme est lui en face de ce dernier ? et même, n'avez vous jamais le sentiment que l'Incubus pourrait être Cassavetes lui-même ? Le problème est de jouer avec un processus de déduction qui a été déclenché chez les spectateurs

Les cauchemars sont donc aussi un moyen de brouiller les pistes ?

J.H. : Certes oui, et par là même, la fille du médecin peut aussi être, directement ou indirectement, en cause. En fait le but est qu'on soupçonne le jeune homme tout en sentant que ce n'est peut-être pas si simple que cela...

Il y a quelque chose d'assez remarquable dans la construction dramatique du film : ce premier plan — un zoom arrière partant de l'œil du personnage central — qui trouve son répondant dans le dernier plan — un zoom avant sur ce même œil. Quelle est l'intention, à part l'idée de « boucler la boucle » ?

J H. : Le film se présente comme quelque chose de vécu par ce personnage. Vous croyez voir quelque chose qui se déroule dans l'ordre chronologique normal, donc dans le futur par rapport au premier plan, alors qu'en fait, tout le film n'est qu'un long flash-back qui se fait dans l'instant de la révélation finale. Tout le film se déroule en fait dans le passé du personnage... mais c'est seulement à la fin que vous en avez l'idée. Au bout du compte, et relativement au récit lui-même, ce n'est qu'une nuance, mais qui prend toute sa signification dans l'image finale. Je crois que c'est une tentative assez neuve dans le cinéma : le public croit avoir une histoire et, à la dernière seconde, comprend que ce qu'il a vu, c'est la façon dont un des personnages se souvient avoir vécu l'histoire qui vient de se dérouler

Y a-t-il des scènes dont le tournage a été particulièrement difficile, en matière d'effets spéciaux notamment ? Par exemple la scène de la bibliothèque ?

J.H. : (rires) Pour être franc, je pense que le problème n'est pas de savoir comment cela a été fait, mais si ça marche... Je dirai simplement que ce n'est pas si difficile que cela pourrait le paraître, et pour cette raison, justement, je ne tiens pas à expliquer comment une scène comme celle-là a été réalisée. L'illusion tient une grande place dans ce genre de cinéma, et je crois qu'il faut lui garder tout son pouvoir.

Bien que vous souhaitiez rester très secret, vous aviez en particulier utilisé un effet spécial très réussi dans Twins of Evil, puisqu'on y voyait un vampire qui était face à une glace dans laquelle il ne se reflétait pas... Vous pouvez nous éclairer, malgré vos réticences ?... (rires).

J.H : Bon, alors une fois de plus, c'est très simple. Polanski avait d'ailleurs fait quelque chose de semblable dans **Le Bal des Vampires**. Le problème était donc que, comme vous le savez, les vampires ne se reflètent pas dans une glace, et dans beaucoup de films, on avait déjà vu des vampires devant des glaces, mais chaque fois, la caméra était placée de côté. La difficulté, et c'était cela qui m'intéressait, était de placer la caméra en face de la glace, avec l'acteur devant la caméra, dans l'axe. Alors pour cela, afin

de rendre la scène plus convaincante, vous commencez à tourner de biais, avec un vrai miroir, qui reflète la pièce dans laquelle se trouve le vampire, et vous donnez donc ainsi l'idée que c'est un miroir, et à un moment précis du déplacement de votre caméra vous mettez à la place du miroir en question une vitre, derrière laquelle vous avez reconstruit le décor de la pièce, mais inversé, en parfaite symétrie, et le tour est joué... Les spectateurs n'y voient que du feu, se disent : ah ! ah ! c'est vrai miroir... et tout à coup, quand le personnage s'interpose entre la caméra et celui-ci, plus de reflet... l'essentiel est, encore une fois, de déclencher chez le spectateur le réflexe... Et, en prenant bien soin des éclairages, vous n'avez pas de reflet de 6 caméras non plus

Votre dernier film a un moment toutefois où l'on voit l'Incubus sous sa forme monstrueuse. Quel a été le modèle ?

J.H. : Vous avez une séquence du film où l'on voit un livre contenant des représentations de l'Incubus ; celles-ci sont au British Museum. C'est la plus célèbre représentation de l'Incubus qui, rappelons-le, est un démon mythologique ; il y a eu de nombreuses représentations de l'Incubus, mais nous n'avions pas pu en découvrir une seule avant d'aller au British Museum. Notre representation de l'Incubus est donc basée sur une des plus fameuses peintures de ce personnage qui soit au monde

Mais le film lui-même a été inspiré par un roman. L'avez-vous respecté ou a-t-il subi des modifications sensibles ?

J.H. : Nous avons dû le modifier, car à l'origine, c'était purement une histoire de monstre, ce que nous voulions éviter. Nous n'avons donc retenu que l'idée du livre, et changé ses ressorts pour en faire un film dans lequel l'imagination avait beaucoup plus sa place, un film dans lequel l'importance visuelle du monstre n'ait pas une place prépondérante
M.B. Oui, il fallait créer quelque chose de sous-jacent, qu'il n'y ait pas que l'évident qui fonctionne, comme c'était un peu le cas du livre, qui se situait à un seul niveau. Il a donc fallu retructurer l'intrigue, de sorte qu'apparaissent divers niveaux.

Mais ne pensez-vous pas justement que le cinéma est plus apte, par le biais de la bande son et de bien d'autres choses, à recréer ces différents niveaux ?

M.B. : Oui et non. Je crois au contraire qu'en littérature il est plus aisé de créer différents niveaux d'interprétation d'une œuvre, parce qu'au cinéma, le fait de devoir montrer les choses vous limite. C'est donc plus difficile de suggérer au cinéma, parce qu'au départ, vous montrez, c'est-à-dire : vous dévoilez. Si vous devez suggérer au cinéma, c'est en effet par d'autres voies, mais en tenant compte de cet aspect prioritaire de l'image dans la perception du film

Oui, mais l'argument peut se retourner : en littérature, le moindre détail est écrit, et se présente sur le même plan que les autres, alors que le cinéma, de par sa technique, présente différents niveaux.

M.B. : En effet, mais au cinéma vous êtes aux prises avec le caractère nécessairement réaliste de tous les éléments — alors qu'en littérature, l'écriture est par définition abstraite, donc sujette à une visualisation personnelle et à l'interprétation — et avec cette primauté de l'image. Donc avec le verbe, vous avez davantage la possibilité de jouer sur l'imagination du lecteur, de la manipuler. Dans un livre, vous décrivez ce que vous voulez, dans un film vous devez montrer un minimum de choses pour que le décor ait le réalisme voulu et que l'action soit convaincante. En littérature, vous pouvez limiter votre description à de simples jalons sur lesquels toute l'imagination du lecteur se met en branle. Au cinéma, c'est impossible, car en premier lieu, votre spectateur est d'abord contraint de voir un certain nombre de choses. L'imagination doit donc opérer selon un processus plus complexe, qui exige le franchissement de certaines barrières.
J.H. : Je crois que vous avez un peu la même différence entre quelque chose qui vous est raconté à la radio et la même chose à la télévision... Prenez simplement le cas d'un match de football : commenté à la radio et filmé à la télévision, il n'est plus le même

Oui, mais d'un autre côté, le cinéaste détient des moyens de suggérer que le romancier n'a pas, peut-être parce que justement, ils ne se présentent pas eux-mêmes au même niveau que l'image... Dans la scène de la bibliothèque, par exemple, en une seule image vous montrez tout un tas de choses que le romancier est obligé de décrire, s'ils veut qu'ils soient présents, alors que dans le film on les perçoit sans s'en rendre compte, parce qu'à l'intérieur de l'image il y a des éléments prioritaires, ne serait-ce que les personnages.

J.H. : Oui, c'est tout à fait vrai également. Mais le pouvoir de suggestion du mot reste en contre-partie incomparable. C'est pour cela qu'en un sens, la transposition d'un livre, particulièrement en matière de fantastique, est un pari très difficile. Les fondements sont de nature très différente

Pour vous donc, le cinéma d'épouvante tel qu'il se présente actuellement dans la majeure partie des cas cède à la facilité ?

J.H. : Oui, tout à fait. On assiste même à un appauvrissement du genre. L'épouvante, au cinéma, ce n'est pas le « gore », ce ne sont pas les monstres. La véritable épouvante, c'est le style **Exorciste**, qui consiste à mettre le personnage et les spectateurs face au même danger : l'inconnu

Deux ou trois fois, et toujours quand le jeune homme est en scène, vous avez utilisé le plan incliné : il y a donc une intention précise. Pourquoi, dans la mesure où c'est une façon de plus d'attirer l'attention sur un personnage déjà suffisamment « voyant » ?

J.H. : C'est vrai : je n'utilise jamais un angle particulier de prise de vue sans raison spéciale. Dans ce cas précis, il s'agit toujours d'un moment où le personnage va vivre un cauchemar, et j'utilise un angle inhabituel pour aider le spectateur à entrer dans cette situation particulière en même temps que le personnage. L'angle me suffit à sous-entendre des tas d'explications, de préparations qui eussent alourdi le film. Mais en aucun cas je n'aurais utilisé cela pour filmer des situations ordinaires. En fait, dans chacune de ces scènes, l'univers même du personnage bascule... comme l'image.

Dans Incubus, vous avez aussi employé la caméra subjective. N'avez-vous pas le sentiment que c'est un procédé un peu éculé dans ce genre de film ?

J.H. : Le problème n'est pas de savoir si le procédé est éculé. A partir du moment où vous choisissez de ne pas montrer qui accomplit les meurtres, la seule solution est de les montrer du point de vue de la victime. C'est tout simple : la caméra subjective n'est pas seulement, comme on le croit souvent, un pur effet de style. C'est une façon de tourner qui devient inévitable dès lors que vous voulez éviter certaines autres choses. La difficulté provient de ce que la caméra subjective est souvent utilisée de façon gratuite. Mais un sujet comme celui d'**Incubus** est typiquement fait pour elle

Et quel a été le coût d'Incubus, et le temps de tournage ?

M.B. : Le film a coûté un peu plus de six millions de dollars, et le tournage s'est étalé sur huit semaines.

Vous connaissiez John Hough auparavant ?

M.B. : Non, pas du tout, sinon de réputation, mais cela a été une collaboration sans problèmes, en particulier sur les différents scripts qui ont été établis avant de réaliser le film.

Pourquoi le choix de John Cassavetes dans le rôle principal ?

M.B. : C'est d'abord un comédien très talentueux mais il est plus encore : il possède un génie créatif très intense. Il s'implique toujours très étroitement dans le processus d'élaboration des personnages qu'il interprète. Je

suite page 44

USA

GALAXINA

Rumeurs sceptiques et déjà agacées dans les rangs des spectateurs lorsqu'avant le générique se « déroule » en perspective fuyante sur l'écran un résumé censé exposer la situation au moment où commence le film. On a déjà vu cela dans **Star Wars**, et, même en tant qu'imitation, **Galaxina** arrive un peu tard, puisque de toute façon les Italiens, Cozzi en tête, sont déjà passés pour recopier tout ce qu'il y avait à recopier.

Cependant, lorsqu'apparaît un Dr. Spock plus vrai que celui de **Star Trek**, puis un petit Alien né d'un œuf bizarre ingurgité malencontreusement par un astronaute et qui ne cesse de grandir tout au long de l'histoire, il devient évident que **Galaxina** n'est pas un plagiat, mais un pastiche. Et le ton souvent farcesque de certaines scènes — celle, par exemple, où l'on voit et *entend* un vaisseau spatial « déraper » dans le vide avec un formidable crissement de pneus sur du bitume — ne laisse aucun doute à ce sujet. **Galaxina** est une des rares tentatives de comédie dans l'espace (on ne se souvient même plus aujourd'hui de **Tiens bon la rampe, Jerry** ou de **Barbarella**, qui échouèrent lamentablement dans cette voie). Son accumulation de références en fait un film de cinéphiles, et c'est avec raison que lui a été décerné au Festival le Prix du Jury.

Il faut toutefois dire que les qualités qu'on vient de signaler marquent en même temps les limites du film. Quoi qu'il ait pu déclarer dans une interview, le réalisateur-scénariste William Sachs ne s'est pas tellement préoccupé de donner à **Galaxina** une existence autonome : plus soucieux de parodier les succès actuels du cinéma de science-fiction que de raconter une histoire, le scénario se perd dans une poussière d'idées qui n'ont pour seul lien entre elles que la recherche de l'Étoile Bleue, matériau mythique (?) dont le nom, chaque fois qu'il est prononcé, est ponctué par une sorte de *jingle* publicitaire qui marque là son caractère dérisoire. Il est vrai qu'il s'agit dans l'histoire de sauver l'univers tout entier, mais c'est la mission de routine que James Bond mène à bien régulièrement depuis vingt ans. Peut-être cette inconsistance du scénario est-elle due aussi aux évidentes limitations matérielles rencontrées par le réalisateur.

Mais, paradoxalement, c'est en usant de ces limitations que Sachs est parvenu à donner à son film sinon une structure, du moins une force directrice. **Galaxina** est une sorte de chant à la gloire de l'humanité, dans tous les sens du terme, alors qu'un certain nombre de films de science-fiction contemporains s'acharnent à représenter un avenir où elle est absente. Qu'il s'agisse du réalisme d'**Outland**, d'**Alien** ou du V'ger de **Star Trek** c'était toujours une domination du



mécanique sur l'humain, même si une conclusion optimiste remettait *in extremis* les choses en place. **Galaxina** offre constamment le mouvement inverse, celui du mécanique vers le vivant : ce décapage un peu poussif d'un vaisseau spatial qu'on a mentionné plus haut en fait une vieille guimbarde et nous le rend beaucoup plus accessible ; et ici l'Alien, dès sa naissance, n'a de cesse qu'il trouve des structures humaines : la « mère » de l'histoire n'est plus pour lui un ordinateur tyrannique, mais, tout « naturellement », l'astronaute de la bouche duquel il est sorti.

La plus belle idée du film, à cet égard, réside dans le personnage de Galaxina, robot choisissant spontanément, ou par amour — ce qui ici revient au même —, de s'humaniser, et qu'on voit avancer progressivement dans cette mutation (1). **Star Trek** avait exploité une idée analogue, lorsque la jeune fille au crâne rasé revenait, déshumanisée par V'ger, et que ses anciens compagnons tentaient de la faire réagir humainement en faisant remonter de vieux réflexes, mais sans succès. On nous annonçait simplement un avenir bien fumeux dans cette union métaphysico-physique entre l'homme et la machine. Avec **Galaxina**, cette union est faite d'emblée « Je n'ai pas voulu montrer un tas de lumières et de boutons dans mon film », a déclaré Sachs, « parce que je pense que, à l'époque où se situe l'histoire — dans un millier d'années —, il suffira probablement à l'homme d'avoir une pensée pour que les ordinateurs sachent ce qu'il désire. C'est pourquoi, plutôt qu'un aspect *high tech*, nous avons donné l'impression d'un organisme biologique avec des angles arrondis qui suggèrent — sans en avoir proprement l'aspect — des côtes. » De fait, la petite histoire raconte qu'un des vaisseaux a été conçu et dessiné à partir de la vision d'un artichaud sur un étal de marché.

Science-fiction et agriculture, donc ? Non, plus encore : tout en se gardant de le proclamer trop fort, **Galaxina** se place du coté de la culture. Fort judicieusement, pour illustrer ses premières images de vaisseaux dans l'espace, Sachs n'est allé chercher ni John Williams, ni John Barry, mais tout simplement celui dont ils s'étaient copieusement inspirés : Lizst, dont les « Poemes Symphoniques » conviennent aux immensités stellaires aussi bien que n'importe quelle « Star Wars Suite ». Par ce moyen, le film parvient à ancrer une vision du futur dans une référence culturelle empruntée au passé. Combinaison rassurante : depuis que Galaxina s'est mise à parler sur son vaisseau Infinity, le silence éternel de ces espaces infinis, si cher à Pascal, ne nous effraie plus.

Frédéric Albert Lévy

(1) Avec d'autant plus d'émotion qu'on sait que l'actrice D. Stratten est morte tragiquement après le film.

HELL NIGHT

USA



Quel rapport existe-t-il entre **Histoire d'hommes**, l'un des premiers films pornographiques homosexuels distribués en France, et **Hell Night**, l'un des chocs de ce dernier Festival ?... Ils ont tous deux le même réalisateur : Tom De Simone.

Ce préambule en forme de devinette sert de prétexte au constant d'une reconversion éclatante à laquelle Irwin Yablans, le producteur de **Halloween (La nuit des masques)** n'est probablement pas étranger.

Hell Night est un petit-budget, certes, mais à aucun moment ses moyens limités ne viennent trahir leur présence sur l'écran. Rythme et efficacité compensent cet handicap ainsi que le respect d'une règle bien connue des gens de théâtre : unité de lieu (un château), unité de temps (une nuit), unité d'action (échapper au monstre qui hante le domaine).

Le premier quart d'heure expose brièvement la situation : quatre jeunes gens désirant faire partie de l'Alpha Sigma Rho, association estudiantine, se voient attribuer un gag peu banal — passer une nuit au manoir Garth, réputé hanté. En fait, c'est l'occasion rêvée pour quelques farceurs de provoquer, grâce à un appareillage sophistiqué, des frayeurs nocturnes (hurlements, apparitions cauchemardesques) chez leurs « hôtes ».

C'est un jeu qui, comme dans le train-fantôme de Tobe Hooper, se dérègle car un élément imprévu vient en perturber les normes. Dans **The Funhouse**, quatre jeunes, témoins d'un crime, se retrouvaient prisonniers des méandres d'un train fantôme. Dans **Hell Night**, une poignée d'adolescents se trouve réellement prise au piège d'une demeure maléfique. L'évasion s'avère solidement cadenacée. Plus question de dire « pouce », il faut jouer... ou mourir ! C'est une sorte d'allégorie de la vie : se battre pour survivre (« only the strong survive ») est le lot quotidien. Inutile de préciser que la demeure réputée hantée l'est effectivement. Les plaisantins sont les premières victimes du monstre dans la plus pure tradition de « l'arroseur-arrosé », ce qui ne manque pas d'humour. Mais le rire a du mal à sourdre lorsque l'on s'aperçoit que cette fois-ci, c'est « pour de vrai ».

Et le nombre des victimes en perspective ne cesse de décroître. Peu importe la manière, souvent horrible, dont elles périssent. Ce qui compte relève plutôt de la manière dont elles sont attrapées, happées. A chaque fois, l'effet de surprise est total. Tout repose

sur la réalisation efficace qui (et c'est sa force) délibéremment condamne toutes les portes de sortie afin que le spectateur participe lui aussi. Ce n'est pas seulement le fait que le film, dans son intégralité, se déroule la nuit, mais aussi celui que l'on ne distingue pas très mal les traits de l'assaillant. Tantôt une silhouette aperçue entre deux buissons, tantôt un bras agrippant un corps trop surpris pour se défendre, tantôt une main griffue. Le suspense est magistralement entretenu jusqu'au face à face brutal. Responsables des maquillages, Ken Horn et Tom Schwartz ont réussi à rendre terrifiant un visage sans le surcharger d'attributs le plus souvent grotesques. Il faut dire que la corpulence et la taille du monstre jouent un rôle non négligeable surtout lorsque celui-ci apparaît dans l'encadrement d'une porte, éclairée par l'arrière.

Hell Night marque aussi les retrouvailles avec Linda Blair, l'une des teenagers les plus douées de sa génération (**L'Exorciste, L'Hérétique**). Elle est aussi celui que l'on ne distingue que agaçante et bouffie dans **L'été de la peur**. Son jeu est remarquable et ce n'est pas une mince affaire que d'arriver à rendre la peur palpable et contagieuse. Le passage dans le souterrain est, en cela, exemplaire. Tout comme le dernier quart d'heure où elle se retrouve seule, traquée par la Créature. Techniquement, le film serait irréprochable s'il n'était pas aussi sombre lors des scènes se déroulant dans le parc. Néanmoins, **Hell Night** est une réussite incontestable dans le domaine de l'épouvante.

Pendant deux ans, **Halloween** a servi de carte de visite à son producteur, Irwin Yablans. Il semblerait bien aujourd'hui qu'elle soit périmée..

Gilles Polinien



BON ANNIVERSAIRE

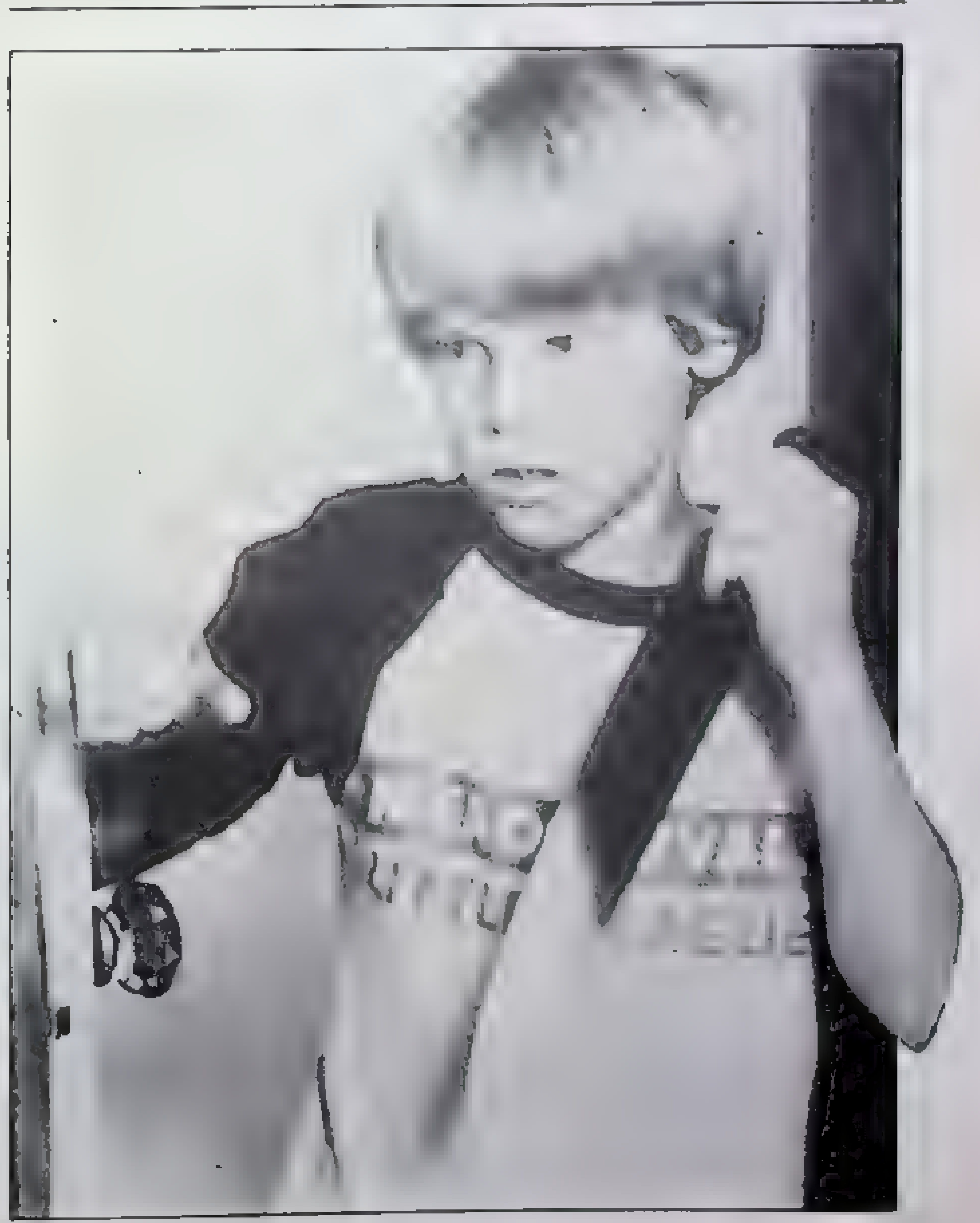
Bon Anniversaire est une de ces agréables surprises qui forment une grande part de l'attrait du Festival de Paris du Film Fantastique. Avec une équipe technique non spécialiste du genre et aucun nom connu à son affiche, il semblerait en effet appartenir à la vague de films d'horreur américains bon marché engendrés par **Halloween et Friday the 13th.** Ses premières minutes ne nous en détrompent pas : on nous parle de la naissance de trois enfants au moment exact d'une éclipse puis on nous transporte dans un cimetière où un couple d'adolescents trouve amusant de descendre dans une tombe ouverte où ils se font bien sûr assassiner, sans que l'on sache si la retenue du film au niveau de ses effets est volontaire ou due à son manque de moyens. La surprise vient au moment où le shérif de la petite ville annonce, devant une classe d'enfants d'une dizaine d'années, que l'une des armes du crime est... une corde à sauter ! Dès cet instant, **Bon Anniversaire** devient la parodie de films d'horreur de ce type la plus drôle qu'il nous ait été donné de voir, devançant de loin **Student Bodies,** sorti récemment aux Etats-Unis.

Nos trois charmants bambins, « victimes » de cette éclipse qui leur a enlevé toute conscience, décident de constituer un véritable club du crime, parfaite antithèse des groupes de jeunes héros qu'on trouve dans la littérature enfantine, car composé des mêmes personnages traditionnels : le « jeune premier » Steven, le « petit technicien de génie » Curtis (ici spécialisé en armes à feu et systèmes d'alarme !) et la fille du groupe, la « petite chipie » Debbie. C'est à l'aube de leur dixième anniversaire qu'ils décident de frapper, et de plonger la petite ville américaine dans la terreur. Leur but principal est simplement de tuer, mais avec une préférence inexpliquée (mais non inexplicable commercialement) pour de jeunes couples inoffensifs. Ils s'en prennent également à tous ceux et celles qui se mettent en travers de leur chemin, que ce soit leur maîtresse d'école ou un membre de leur famille, et s'acharnent particulièrement sur la jeune étudiante Joyce et son frère cadet qui suspectent la nature de leurs activités. L'intrigue est évidemment ici secondaire, mais n'a pas été négligée pour autant. Nous n'avons pas en effet affaire à une parodie reposant sur l'absurde (comme c'était le cas, dans un autre genre, pour **Airplane**), mais sur l'humour noir induit par des personnages et des actions dont la crédibilité doit rester relativement acceptable le temps du film. Cet état d'esprit se traduit par des scènes d'actions efficaces (celle où les trois petits sacripants traquent Joyce et son frère à l'intérieur d'une maison est réellement prenante) et certains éléments d'horreur très convaincants : la scène où Debbie fait regarder sa sœur à travers un trou dans une cloison pour lui tirer alors une flèche dans l'œil fonctionne parfaitement au niveau du suspense et de l'horreur physique comme morale, et nous convainc définitivement de la nature maléfique de cet enfant.

Mais si cette trame classique permet de donner un certain souffle au film, son intérêt principal n'en réside pas moins dans son humour. Celui-ci provient principalement du fait que les meurtriers fous, qui apparaissent en général sous forme d'énormes brutes, sont ici des enfants. Pour arriver à leurs fins, ils emploient deux méthodes d'action : Curtis se sert d'instruments adultes (armes etc.) mais avec les limites d'un enfant (il faut être deux pour conduire !), et Debbie utilise des ruses typiquement féminines et enfantines (elle participe ainsi au meilleur gag du film en tentant d'assassiner son père, le shérif, au moyen d'un skate-board astucieusement posé sur les marches du perron... mais de solides matraques s'avèreront plus efficaces !). Quant à Steven, il ne lui reste pas grand'chose à faire et sa personnalité restera inexploitée. Le film, sans toujours parvenir à nous faire rire, nous fait souvent sourire à cause de l'insouciance avec laquelle ces gamins commettent les pires crimes. Il s'agit-là d'un de ses aspects les plus amusants et rafraîchissants, probablement parce qu'il trouve une résonance au fond de nous-mêmes. Qui n'a pas rêvé en effet, étant enfant, non seulement de manipuler armes et voitures mais aussi de pouvoir *réellement* (et sans remords) se débarrasser d'un professeur pénible ou d'un camarade de classe indésirable ? Nous sommes ainsi amenés à considérer **Bon Anniversaire** à plusieurs niveaux : nous apprécions en tant que spectateurs son rythme et son humour noir, tout en ressentant son pouvoir libérateur sur un plan plus personnel.

Guy Delcourt

Suite du dossier Festival de Paris en page 75.





HARRISON FORD

De l'avis général, **Raiders of the Lost Ark** doit beaucoup à Harrison Ford, apprecié par la presse comme par les créateurs de ce film non seulement pour sa personification d'Indiana Jones, mais aussi pour l'impact creatif qu'il eut pendant toute la durée du tournage. En retour, **Raiders** lui a donné ce que **Star Wars** et **The Empire Strikes Back**, considérés par beaucoup comme des films essentiellement à effets spéciaux, ne lui avaient pas procuré : l'accès au statut de star. L'ascension de Ford ne fait cependant que commencer : les quelques prochaines années le verront en effet tenir les rôles principaux dans **Revenge of the Jedi**, **Blade Runner** et les deux autres films des aventures d'Indiana Jones. Il est probable qu'à l'issue de ce parcours, Ford sera non seulement devenu une super-star mais aussi le plus grand acteur de films fantastiques depuis la génération de Vincent Price, Christopher Lee et Peter Cushing.

Comment êtes-vous venu au cinema ?

J'étais étudiant en philosophie et en anglais — un très mauvais élève, à dire vrai — et j'ai quitté les études juste avant les examens, sans aucun projet particulier sur le plan professionnel. Simplement, j'avais fait un peu de theâtre pendant cette période, et j'avais le sentiment que le métier de comédien me conviendrait. Je suis alors parti pour Los Angeles, où j'ai eu l'occasion de jouer une pièce, puis, surtout, d'être presenté à une responsable de casting, chez Columbia. Dès le début de l'entretien, cela n'a pas collé, et au bout de trois ou quatre questions, je suis parti Du coup, j'ai été rappelé et, après discussion, on m'a proposé un contrat de sept ans avec Columbia — avec un tout petit cachet. Mais, à l'époque, je n'avais aucun engagement par ailleurs, et mon peu d'expérience ne permettait pas d'être exigeant... C'était en 1965 ! L'important, pour moi, c'était d'apprendre : en même temps que je débutais, j'ai suivi des cours, et les debuts ont été très décevants. Ce n'était pas du tout ce que j'avais rêvé : au bout d'un an et demi, j'étais prêt à rompre le contrat. Mais je n'avais rien d'autre... Je n'avais eu que deux petits rôles, et mon agent de l'époque m'a convaincu d'aller chez Universal. Pendant un an j'ai tenu divers rôles à la television. Ce n'était toujours pas ça je me suis du coup aventuré dans le « free lance ». Au debut c'était toujours un peu la même chose, mais on commençait peu à peu à me connaître. Seulement, comme, entre temps, j'avais fondé une famille, il m'a fallu trouver mieux, sélectionner mes rôles. C est alors que j'ai eu l'occasion de jouer dans **American Graffiti** et dans **Conversation secrète (The Conversation)**.

Deux rôles tres courts...

Oui, mais qui m'ont permis de travailler, avec Georges Lucas, et Francis Ford Coppola. Et surtout, c'étaient deux rôles qui se prêtaient à une « création » sur le plan dramatique, et ça, c'était nouveau, et de premier ordre pour moi. Ce sont ces deux rôles qui m'ont permis de me tailler dans la profession une réputation qui échappait à toute spécialisation. C'est ensuite qu'est venu **La guerre des étoiles...**

Et savez-vous pourquoi Lucas vous avait engagé pour **American Graffiti** *?*

Non, pas du tout. Mais ce que je sais, c'est que cela a été déterminant pour **La guerre des étoiles...**

Vous avez fait quatre films pour Lucas. Estimez-vous qu'il vous a particulièrement aidé dans votre carrière ?

Certes, mais je crois que tous les réalisateurs avec lesquels j'ai travaillé mon aidé, dans la mesure où on apprend toujours quelque chose d'un réalisateur avec lequel on tourne. Simplement, il y en a avec lesquels on apprend beaucoup plus qu'avec d'autres.

Han Solo a donc eté votre premier role important ?

En un sens oui, du moins en ce qui concerne l'impact du personnage — et donc, necessairement, de l'interprète — sur le public. Quantitativement aussi, si vous voulez, de par la « présence » de ce personnage dans le film. Mais sur le plan de ma carrière, mes premiers rôles importants ont été ceux des deux films dont nous venons de parler : l'importance d'un role ne se juge pas toujours selon les memes criteres selon qu'on est face à la caméra ou face à l'écran..

Donc, en fait, avant **La guerre des étoiles**, *vous n'étiez pas « specialisé »*

Non. Mais il faut dire que j'avais fait de gros efforts pour eviter de l'être. Et dès que j'ai eu fait **La guerre des étoiles** et compris le succès du film, avec toutes les conséquences que cela pouvait avoir, j'ai compris où cela risquait de m'entrainer. C'est pourquoi je me suis empressé de choisir un rôle très different, et cela a été **Heroes**. Puis il y a eu **L'ouragan vient de Navaronne (Force Ten to Navarone)**, qui, par son caractère, procédait davantage de **La guerre des etoiles**. Très different ont eté **Guerre et passion (Hanover Street)**, qui était un film d amour, et surtout **Un rabbin au Far-West (The Frisco Kid)**.

Puisque nous parlions de Han Solo — que vous jouez, semble-t-il, avec beaucoup de naturel — qu'est-ce qui vous plait dans ce personnage ?

Je crois qu'entre Han Solo et moi, un courant est « passé », comme on dit. Je n ai pas creé le personnage — il



n'existe pas indépendamment du script de **La guerre des étoiles**. J'ai d'abord lu celui-ci et j'ai dit : bon, ça marche. Mon sentiment, si vous voulez, c'est que le réalisateur est un conteur, et que les comédiens sont ses assistants. Une certaine idée du personnage avait été conçue, et quand j'ai pris le rôle, j'ai vu comment les autres acteurs concevaient les leurs, et en fonction de cela, j'ai travaillé le mien. C'est ainsi que se créé un ensemble. Ceci dit, je crois qu'il est clair que Han Solo est, parmi les personnages de la saga, celui qui est le plus proche de nous, le plus « contemporain ». Il présente en particulier ce trait de caractère qui consiste à toujours être partagé en matière de morale, de passion. Il ne sait pas complètement où s'arrête le mal et où commence le bien, et vice-versa. Il est d'un point de vue objectif mi-bon, mi-mauvais. Par exemple, c'est un « pirate », mais il a un côté « élégant », etc

Le fait qu'il attire la princesse compte pour beaucoup, je suppose

Oui, surtout dans la mesure où cela se fait malgré tous ses aspects extérieurs. Et il a de l'humour

Etes-vous pour quelque chose dans le fait que, dans le second volet, **L'empire contre-attaque**, *c'est pratiquement lui qui apparait comme le personnage principal, et non Luke ?*

Non, pas du tout Cela, c'est le résultat d'une construction dramatique plus générale. Ceci dit, j'ai été très heureux de constater ce développement dans la suite de **La guerre des étoiles**, et pas seulement en ce qui concernait le rôle lui-même, cela prouvait que, contrairement à ce qu'auraient fait tant d'autres réalisateurs et producteurs **L'empire contre-attaque** ne se voulait pas une simple suite du premier film, se limitant à ressasser les ingrédients qui avaient fait son succès. Le second film était plus travaillé, plus « sophistiqué », en particulier dans le développement des personnages — et tous les personnages !

Est-ce intéressant pour un comédien de retrouver ainsi un même personnage à plusieurs reprises dans sa vie professionnelle ?

Oui, à partir du moment où ce personnage évolue. Et en fait, vous découvrirez que le troisième film noue réellement les destinées des trois personnages essentiels — la princesse, Luke et Han. Le premier était une sorte d'acte I, présentant le contexte et les principaux protagonistes. Le deuxième posait des problèmes et se terminait sur une sorte de point d'interrogation : il n'y avait pas de « conclusion », et, dans un sens, c'était moins satisfaisant pour les spectateurs. La réponse finale — dans quelle ligne s'inscrit la destinée de chacun d'eux — apparait dans le troisième. La seule chose que je sais précisément, toutefois, en ce qui concerne ce dernier, c'est que Han Solo est décongelé... (rires). Et pour finir de répondre à votre question, j'ajouterai que le plus intéressant, c'est de jouer ce même rôle sous la direction de réalisateurs différents. Cela pose du même coup au comédien des problèmes enrichissants, car, indépendamment de l'évolution qu'il est lui-même porté à insuffler au personnage, il se trouve confronté avec différentes visions de celui-ci. Et ces visions, il doit les intégrer, les restituer de l'intérieur, et, de plus, faire en sorte que, malgré toutes ces tendances, le personnage reste fidèle à lui-même.

Contrairement à ce que d'aucuns pourraient penser, ce doit donc être une expérience très intéressante...

Passionnante, vous voulez dire !

Quand on considère vos rôles, on a d'ailleurs le sentiment que vous êtes attiré par les personnages qui ne se présentent pas d'un bloc. En particulier par ceux qui mêlent le sérieux — sinon la tragédie ou le drame — et l'humour ..

Oui, mais, par nature, j'aime les gens qui ont de l'humour. Il est alors naturel que je m'attache aux personnages qui sont ainsi.

Indiana Jones était un rôle particulièrement malaisé : par instants tragique, par instants comique, et surtout comportant deux personnalités, le professeur, et cet aventurier qui est presque une sorte de Superman ou de Zorro ! Comment avez-vous ressenti le rôle, notamment dans son aspect parodique ?

Au début, je m'étais complètement détaché du côté parodique. Je crois que pour donner une vision parodique d'un personnage, la première chose à faire est de se mettre complètement dans la peau du personnage réel, et donc de s'appuyer sur des traits réalistes. C'est à partir de là que vous bâtissez l'image que vous allez donner de celui-ci, grâce également à un travail avec le réalisateur Et là, j'ai eu de la chance, parce que Spielberg est plein d'idées, et que collaborer avec lui est chose facile. Il est en particulier très ouvert aux idées des autres.

Et en approfondissant le rôle, avez-vous choisi certains modèles — on a parlé d'Humphrey Bogart, d'Errol Flynn ... ?

Absolument pas. Ce qui est vraisemblable, c'est qu'étant imprégné de l'ambiance de leurs films, voire des conditions de tournage et du style de certains d'entre eux, j'ai pu laisser passer quelques traits qui faisaient penser plus précisément à une parodie des personnages qu'ils ont incarnés. Mais cela n'a pas constitué un modèle volontaire, conscient. Ni eux, ni aucun autre acteur ou héros.

De façon plus générale, quelle est votre approche d'un rôle ?

J'ai quelques idées dans la tête, mais qui ne sont pas organisées de façon précise. Et j'entre dans le personnage très lentement. Avant de commencer à le jouer, j'aime savoir avec quel contexte physique il se trouvera confronté et ce que seront ses relations avec les autres personnages. Le point de départ est le script, et j'essaie d'y apporter le moins de modifications possible

Et dans tous ces films qui comptent bon nombre d'effets spéciaux réalisés après le tournage, éprouvez-vous des difficultés lors des scènes où ceux-ci apparaissent et où vous devez donc, nécessairement, tourner sans les voir ?

Non. Vous savez, ce n'est pas pire que de faire mine de regarder langoureusement une belle fille à qui vous êtes sensé déclarer votre passion — tout cela sur un beau fond de paysage romantique ! — alors que tout ce que vous avez devant les yeux, c'est une caméra et douze types qui regardent ce que vous faites... Je dirais même que c'est moins frustrant ! (rires). Le public se fait souvent un tas d'idées sur la question, parce que les effets spéciaux sont *voyants*, en ceci qu'ils ont visiblement été réalisés *après*. Mais en réalité, depuis les débuts du cinéma, réagir face à ce qui ne se trouve pas devant eux est le problème de tous les comédiens dans une foule de scènes ultra-classiques ! Jouer au cinéma, c'est avant tout avoir de l'imagination, et savoir ignorer, autant que faire se peut, tout ce qui vous entoure, ou presque.

Combien de temps a duré le tournage des **Aventuriers de l'Arche perdue** *?*

Il a été très court : soixante-dix-sept jours seulement. Mais il y a eu très peu de prises pour chaque scène, et Steven était très soucieux de faire le film dans les temps, sans dépasser le budget. De plus il ne voulait pas avoir à subir les accusations dont il avait été l'objet à propos de **1941**. Du coup, il a mis quinze jours de moins que ce qui était prévu !

Y a-t-il eu des scènes particulièrement difficiles ?



Oui, mais je vais peut-être vous décevoir : il n'est pas rare que certaines, qui paraissent, à l'écran, ne poser aucun probleme, soient beaucoup plus difficiles que d'autres — je parle, bien sûr, du point de vue du comédien. Par exemple, la scène où je suis dans la peau du professeur, dans l'amphitheâtre, a necessite de ma part un effort particulier, car je n'étais pas du tout habitué à ce genre d'activité, et en plus il fallait intégrer cette scène dans un film et dans un personnage qui, comme vous l'avez dit, presentent deux facettes très différentes en apparence. Ajoutez que même si ce n'est pas évident au premier abord, c'est une des très rares scenes du film qui exigent une *raison d'etre*, dans la mesure où elle n'est pas du tout — surtout au moment où elle intervient — dans la tonalité générale de celui-ci : l'aventurier casse-cou, parfois comique, etc. devient tout à coup un professeur sérieux, visiblement interessant pour ses éleves... et même attirant pour celles du sexe feminin, qui n'ont par ailleurs rien à voir avec une fille comme Marion... Cela parait très simple, comme ça ; cela l'est beaucoup moins quand on est devant la camera. Mais certains details, comme le gag de celle qui a écrit *I love you* sur ses sourcils, aident un peu, il faut l'avouer. Cela ne tient pas debout, dans la realite, mais permet justement de decoller de celle-ci. A noter que le gag en question a été inventé de toutes pièces sur le plateau

Et si l'on excepte cette scene dans l'amphitheatre, y a-t-il d'autres gags qui ont ete imagines au moment du tournage ?

Oui, bien sûr. Par exemple lorsqu'Indiana assomme l'Allemand dans la base et s'aperçoit que l'uniforme de celui-ci ne lui va pas du tout... Cela a été mon idee au depart : j'avais deja tourne un certain nombre de films avec des scènes de ce genre et j'avais toujours été frappé par le fait — vous l'avez sans doute remarque — que chaque fois le vêtement « emprunté » va comme un gant à l'emprunteur. C'est complètement idiot ! Alors je me suis dit qu'il y avait la matière à une plaisanterie, et Spielberg a apporté des prolongements à l'idee. Nous y avons travaillé ensemble, car en fait, ce n'est presque jamais l'idee elle-même qui est drôle : c'est la façon dont on l'introduit dans le film. Je pense d'ailleurs que personne ne detient à lui seul le potentiel de créativité qui engendre telle ou telle scène d'un film : c'est un processus beaucoup plus complexe qui, pour atteindre un certain degré d'efficacité, implique un ensemble.

Et la scene avec l'Arabe arme d'un grand sabre ?

Elle était supposé constituer l'ultime confrontation entre le fouet et le sabre. Le story-board était completement dessine, le tournage étant prévu sur quatre jours. Une fois sur les lieux, j'ai soumis a Spielberg l'idée que faire feu sur l'Arabe serait beaucoup plus amusante et plus inattendue ; lui-même allait dans le même sens. Nous avons gagné trois jours de tournge...



Et les scenes d'action ?

Elles n'ont pas éte particulièrement difficiles. Beaucoup de sueur, de concentration et de préparation, certes, mais guère plus..

Dans une séquence comme celle de la poursuite dans le désert, avez-vous été double par un cascadeur ?

Le probleme majeur de cette scène était la complexité du montage, la quantité de plans différents. Il a fallu une seconde équipe et l'ensemble a exigé deux semaines de tournage. Mais Steven et moi n'avons été présents que pendant quatre ou cinq jours. D'ailleurs, cela a été le cas sur presque tous les lieux servant de cadre aux exterieurs. Pour revenir à la poursuite, j'ai dans l'ensemble tout fait moi-même, sauf le moment où je suis sous le camion, qui était réellement trop dangereux. C'était très intéressant, et dans le mesure où les plans sont en fait très brefs, c'était beaucoup moins impressionnant a faire que cela parait sur l'écran

Et la bagarre sous l'avion ?

Elle posait quelques problemes, notamment lorsque je suis sensé tomber devant la roue de l'avion, alors que celui-ci tourne sur lui-même. Il fallait que je fasse un bond en arrière pour eviter d'être écrasé. J'ai repété la scène environ cinq fois, et tout s'est parfaitement passé. Et quand nous avons procedé à la prise de vue definitive, mon pied a glissé sur le sable et ma jambe s'est trouvé coincee sous la roue. Mais j'ai eu de la chance et je n'ai pas été blessé.

Les scenes avec les serpents ont-elles pose des porblemes particuliers ?

Pour moi non. Les plus gros problèmes ont relevé de la production, car l'idée du script était que le feu effrayait les serpents et que les personnages se fravaient un chemin parmi eux grâce à cela. Or ces idiots, loin d'avoir peur, se jetaient en direction des torches car pour eux, c'était une source de chaleur...(rires). Il a donc fallu s'arranger pour que le feu leur paraisse plus terrifiant que securisant... Mais les serpents ne me font pas peur, ne provoquent pas chez moi de répulsion. Vous savez, je me suis occupé de camps d'adolescents, en pleine nature, et dans ces conditions, on en voit d'autres ! Par contre, pour Karen Allen, c'était différent... Il faut dire à sa decharge, qu'elle n'était pas aidee : en robe, sans chaussures

La scene présentait-elle neanmoins des dangers ?

Aucun. Le seul serpent dangereux était le cobra, et il a été filmé à travers une glace. Il n'y avait donc aucun risque pour quiconque, sinon pour les gens qui le manipulaient, mais nous avions toute l'assistance médicale nécessaire

Et comment s'est passé le tournage avec Karen Allen ?

Tout juste comme vous pouvez l'imaginer...(rires). C'est une actrice très capable, très compétente : cela a été un plaisir de travailler avec elle. Et c'est une fille charmante, egalement.

Connaissiez-vous Steven Spielberg avant le tournage ?

J'ai fait sa connaissance deux semaines avant le tournage. C'est Lucas qui a fait appel à moi. En fait, un autre acteur était prevu au depart, mais il s'était déja engagé sur d'autres projets, et Georges m'a demandé de lire le script. Autant vous dire que dès que j'en ai abordé la lecture, je me suis rendu compte que c'était formidable. La seule réserve que j'émettais était qu'Indiana Jones ne soit pas un Han Solo *bis*, si je puis m'exprimer ainsi, dans la mesure où le scénariste, Lawrence Kasdan, avait aussi conçu le script de **L'empire contre-attaque.** Sinon, j'ai été

heureux d'emblée, à la fois devant le projet lui-même et à l'idée de travailler avec Steven Spielberg. Et ma rencontre avec ce dernier a été déterminante.

Vos relations avec Spielberg et Lucas ont-elles ete bonnes tout au long du tournage ?

J'avais déjà travaillé avec le premier, donc aucun probleme : c'est une personnalite, un homme qui a beaucoup d'imagination. Spielberg est différent. Il a à sa façon le « génie » du cinéma, et c'est une grande expérience de travailler avec lui, parce qu'il est de ces realisateurs avec lesquels le projet evolue sans cesse. C'est typiquement un « conteur », et nous parlions tout le temps du rôle. Il a le sens de ce que le public aime et attend. Et Dieu sait si, pour un personnage comme Indiana Jones, c'est essentiel. Il est excellent dans le travail avec les acteurs. Je suis d'ailleurs très heureux de savoir que le second **Raiders**, qui doit être filmé en 1983, sera sans doute réalisé par lui

Il y aura donc une suite. Est-ce a dire que nous assistons au depart d'une nouvelle « serie » ?

Non. Le maximum de films prévus autour du personnage d'Indiana Jones est de trois. De plus, de même que le deuxième n'a été vraiment envisagé que devant le succès du premier, il n'y en aura de troisieme que si le second marche bien

Et ou en est le scenario du deuxieme ?

Oh ! Pas bien loin ! Juste quelques idees. Georges y travaille avant de confier le script proprement dit à un scénariste. Il faut préciser que Kasdan, qui s'en occupera vraisemblablement, avait deja fort à faire avec le scénario de **The Revenge of the Jedi.**

Pensez-vous collaborer avec Spielberg et le scenariste pour la preparation du second **Raiders** *?*

Non. Cela ne m'interesse pas de me meler au script du moins avant qu'il soit solidement établi. Je pense par contre que quand les responsables du scénario ont donné le meilleur d'eux-mêmes sur cette partie du travail, il convient alors que les comediens apportent des idées complémentaires.

En parlant de suite, il semble desormais officiel que **Star Wars 3 - The Revenge of the Jedi** *— sera realisé par Richard Marquand. L'avez-vous deja rencontré ?*

Oui, mais une seule fois

Savez-vous pourquoi il a été choisi — car son dernier film, **L'arme à l'œil (Eye of the Needle)**, *ne semble pas le presenter de façon évidente comme le réalisateur idéal de ce type de production ?*

Ce que vous dites est vrai en un sens. Mais je crois qu'il a la réputation d'être un bon gestionnaire de budget, qu'il sait utiliser l'argent qu'on met à sa disposition. Et pour des films du tyle de la serie **Star Wars**, c'est essentiel, car le probleme est que, quoique le budget de ce type de réalisation soit objectivement important, il y a tant de chose à faire avec lui qu'il devient comparativement, modeste.

Et vous avez des projets ?

Je viens de terminer **Blade Runner** avec Ridley Scott, qui doit sortier durant l'été 82. Et présentement, j'ai surtout envie de me reposer un peu, d'autant qu'en janvier prochain débute le tournage de **The Revenge of the Jedi**, dont la durée n'est pas encore précisement connue.

Quel est le sujet de **Blade Runner** *?*

C'est une histoire de détective située dans le futur — mais un futur proche : quarante ans, ce qui fait que ce n'est pas proprement parler de la science-fiction. J'y campe un détective Rick Deckard, qui s'est retiré, mais qui se trouve contraint de travailler à nouveau pour la police. Il reçoit pour mission d'identifier et de remettre aux mains de la justice cinq Réplicants, des sortes d'androides, qui sont les esclaves du futur... (1)

C'est un film violent ?

Oui. Mais sans exces

On a le sentiment que le cinema — ou du moins certains realisateurs — reviennent sur le passe avec la reapparition du film d'aventure à gros budget, du film epique, etc. Qu'en pensez-vous ?

Pour être franc, je n'ai pas d'opinion precise ladessus car c'est un phénomène incontrolable, et même imprévisible. Non seulement les genres cinématographiques obéissent à la notion de cycle : ils tombent un peu en desuetude, puis reapparaissent, et, pour peu que leur retour s'accompagne du succes, ils reviennent en force. Mais faussant cette apparence regularité, il y a les realisateurs, qui aiment fréquemment passer de films à gros budget à des films plus modestes. Pour ne prendre que Spielberg, il est en train, après **Raiders**, de travailler sur un petit film avec des enfants. Et puis à tout cela s'ajoutent le travail et l'influence des critiques, des journalistes

On est frappe dans vos propos, par le fait que vous ne faites ici aucune allusion aux goûts du public, que ce n est pas une question de periode. Pensez-vous, par exemple, que **Raiders** *aurait eu le même succes il y a dix ans ?*

Sincèrement, oui. Le cinéma a toujours été une distraction, et non un instrument de justice social — ou que sais-je d'autre ! Et je crois qu'à tout moment, il continue de jouer ce rôle. Que chaque fois que l'occasion se présente, le public est heureux d'y trouver un spectacle.

Propos recueillis par
Bertrand Borie, Guy et Valerie Delcourt,
(Trad· Bertrand Borie).

(1) **Blade Runner** est partiellement inspiré du livre de Philip K. Dick « Do Androids dream of Electric Sheep ? ». Deckard est le meilleur « Blade Runner », nom de code pour « traqueur de Replicants » et utilise une serie de gadgets sophistiques pour arriver à ses fins. A la participation de Ridley Scott (directeur de **Alien**) vient s'ajouter celle de Douglas Trumbull (**2001**, **Close Encounters of the Third Kind**) pour les effets speciaux. La sortie du film est prevue, aux U.S.A , pour juin 1982.

CINEFLASH

PARIS FANTASTIQUE : le 12° Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction aura lieu du 11 au 21 novembre 1982. Après avoir favorisé l'horreur et la violence en 81 le Festival verra le retour du merveilleux et de la science-fiction, avec notamment des films tchèques et soviétiques. Au programme une nouvelle rétrospective Hammer Film, un hommage à George Pal et un panorama de la SF au cinéma. Invités prévus Lucio Fulci (**The Ripper**), Ray Harryhausen, José Mojica Marins, John Hough et Freddie Francis. Inscriptions voir prochains numéros de l'Ecran Fantastique.

CONCOURS D'AFFICHE : à l'occasion du 12° Festival de Paris est organisé pour la seconde année consécutive un grand concours de posters ouvert à nos lecteurs. L'œuvre sélectionnée deviendra le « poster officiel » du Festival, et son lauréat sera primé. Règlement du concours : écrire à l'Ecran Fantastique, 9, rue du Midi, 92200 Neuilly. [Lauréat du Festival 81 : **Jacques Gastineau**]



FRANK MARSHALL
(producteur)

Raiders of the Lost Ark représente pour Frank Marshall le sommet momentané d'une carrière commencée en 1967 et qui l'a vu produire un nombre considérable de films, parmi lesquels **The Last Waltz** de Martin Scorcese et **The Warriors** de Walter Hill.
Malgré ces crédits prestigieux, Frank Marshall est aussi éloigné que possible de l'image traditionnelle du producteur-financier Hollywoodien : jeune, plein d'humour et d'énergie, il ferait davantage penser à un acteur. Il aura d ailleurs peut être bientôt l'occasion de développer cette carrière : c'est en effet lui qui tient, dans **Raiders**, le rôle du pilote allemand de la fameuse Aile Volante. Observateur idéal d'un film aussi complexe que **Raiders**, c'est un véritable journal de la réalisation de celui-ci que nous confie Frank Marshall

Pouvez-vous nous parler un peu de la genèse des **Aventuriers de l'Arche perdue** *?*

C'est George Lucas qui a eu la première idee du film Au printemps 1977, alors qu'il commençait **Star Wars**, il se trouvait à Hawaï avec Steven Spielberg et il lui a confié qu'il aimerait faire un film d'aventures un peu dans le style des vieux feuilletons de T.V. Steven fut enthousiasmé Quelques mois plus tard, George lui proposa de réaliser **Les Aventuriers de l'arche perdue** et celui-ci accepta. Tout le projet a été le fruit d'une très étroite collaboration entre eux-deux : ils etaient amis avant le film... et le sont toujours

Quand avez-vous commencé à faire partie du film ?

J'ai été intéressé au film à la fin de l'année 77, en même temps que Lawrence Kasdan, le scénariste : George et Steven ont voulu nous rencontrer ensemble.

Dans la fiche technique du film, vous apparaissez comme « Producteur » alors que George Lucas et Howard Kazanan sont « Producteurs exécutifs ». Où donc est la difference ?

J'ai produit beaucoup de films : j'ai été producteur ajoint, producteur exécutif, producteur associé... etc. Dans tous les films, ces « titres » veulent dire quelque chose de different. Dans notre cas, les producteurs exécutifs ont reuni l'argent et l'ont géré

De quoi etiez-vous responsable ?

J'étais responsable de tout... Bien sûr, c'est assez difficile... En fait, j'ai essayé de faire en sorte que le film garde son élan du début jusqu'à la fin. De même, j'ai du m'assurer que les délais de tournage et que le budget prévus seraient respectés. Pour celà j'ai dû travailler en très étroite collaboration avec le réalisateur. Steven et moi avons eu de très bons rapports.

Pourquoi êtes-vous devenu producteur ?

Je ne sais pas Je pense qu'il arrive un moment où l'on decide de ce qu'on veut faire dans le monde du cinéma. Malheureusement, bien souvent, les gens n'ont pas l'occasion de connaître tous les differents metiers du cinéma Moi, j'ai eu la chance, il y a longtemps, environ 13 ou 14 ans de cela, de travailler sur un film à très petit budget et de decouvrir tous les differents aspects du cinema. J'ai alors découvert que je n'avais aucune preference pour l'un ou l'autre de ces jobs, je les aimais tous. Alors j'ai decide d'être producteur, parcequ'ainsi je pensais faire tous les autres en même temps

Comment faites-vous pour etre toujours aussi enthousiaste pour un film apres un ou deux ans de travail ?

Il y a une chose importante quand on fait du cinema cela devient une passion. On ne peut pas en faire sans y entrer physiquement. On implique dans un film, on en voit la conception et on veut alors s'en occuper du debut jusqu'au resultat final

Combien de temps avez-vous mis pour tourner les différentes phases des **Aventuriers de l'arche perdue** *?*

Le tournage complet a pris 16 semaines. Il y avait eu d'abord 7 mois de preparation. Ça n'a pas suffit. On n'a jamais assez de temps, seulement on se donne une date pour commencer le tournage et il faut s y tenir. Pour **Les Aventuriers**, la recherche des lieux de tournage a été ce qui a pris le plus de temps. Il fallait trouver des endroits qui remplacent les lieux de l'action car il est pratiquement impossible de tourner au Caire et très difficile de nous transporter au Perou ou au Nepal. Nous avons fini par tourner dans le monde entier : en France, en Angleterre, dans le Sahara juste à la frontiere entre la Tunisie, la Lybie et l'Algerie, à Hawai et enfin à San-Francisco dans les studios de l'Industrial Light and Magic

Avez-vous demandé a quelqu'un de dessiner les scenes avant de les tourner comme Ralph Mc Quarrie pour **Star Wars** *?*

Oui, et c'est grâce à cela que le film est ce qu'il est maintenant. Au debut 79, George Lucas a demandé à Jim Steranko, qui est notamment le directeur d'une revue de cinema, « Mediascène », de faire trois dessins de Indiana Jones. Il voulait que Steranko lui trouve un style : un blouson de cuir, un chapeau à la Humphrey Bogart, un fouet et une sorte de regard d'idole de séries B. Un des dessins de Steranko etait exactement ce que voulait George Lucas, les autres montraient la bataille avec l'aile volante, le face-à-face avec le serpent et enfin Indy sautant d'un cheval sur un camion. Tous ces dessins sont devenus des scènes-clés pour le film. Ces dessins ont été faits en un an et demi avant le tournage. Ce film a vraiment été très bien préparé et detaille, grâce à quoi nous avons respecte notre budget et nos delais, ceci à 12 jours près.

Où avez-vous commence a tourner ?

Nous avons commencé à tourner à La Rochelle, où d'ailleurs il faisait très froid et très humide... Nous avons tourné là parcequ'il y avaient les sous-marins dont nous avions besoin pour certaines scenes Bien sûr, nous n'avons pas tourné avec un vrai sous-marin ; c'était une maquette qui avait deja éte construite pour un film (**The Boat**) qui n'a jamais eté réalisé. Nous nous sommes aussi servi des appontements pour sous-marins qui avaient ete reellement construits à La Rochelle pendant la seconde Guerre Mondiale et qui existent toujours. Nous avons tourne là toutes les scenes où le sous-marin entre en jeu. Steven est très connu dans le monde entier, et lorsque nous sommes arrives à La Rochelle, nous sommes passés à la douane : il y avait la un homme qui vérifiait nos passeports et quand il a vu celui de Steven, il lui a dit : « Ah, Mr Spielberg, je vous connais, j'ai adoré votre film... **Jaws of the third kind !** »

Et apres, où avez-vous tourné ?

Nous sommes allé en Angleterre où nous avons réalisé toutes les scènes d'intérieur aux studios Emi d'Elstree. C'est là qu'ont été tourné **Star Wars, The Empire Strikes Back** et **Shining.** Nous avons occupe cinq plateaux et nous

avons commencé avec les séquences dans le temple péruvien qui comprennent notamment la scene du rocher plongeant sur Indy. Mais nous n'avons fait là que les intérieurs tous les extérieurs étant tournés à Hawaï. Trouver tous ces lieux de tournage a été un énorme travail de préparation pour notre directeur artistique Norman Reynolds

La scène du bar du Corbeau a été tournée là aussi ?

Oui. Pour les exterieurs de cette scène nous nous sommes servis de peinture sur verre faite à I.L.M., ce qui nous a fait économiser pas mal d'argent. Nous devions utiliser du feu durant une bataille dans le bar, mais nous nous sommes vite aperçus que le feu n'est pas très facile à controler... et on a du reconstruire le Raven-Bar parcequ'on était alle un tout petit peu trop loin

Vous avez dû avoir pas mal de problèmes quand vous avez tourné en Tunisie, à cause d'ennuis techniques et surtout du nombre de figurants

Oui, en Tunisie nous avons dû recréer les fouilles sur les lieux de tournage, et nous avons engagé 700 à 1200 figurants tous les jours, dont aucun ne parlait anglais Mais tout a bien marché. Pour reussir ces scenes, en plus des storyboards, nous avons eu recours à des maquettes. En fait, le Puit des Ames et toutes les autres parties des fouilles supposees être decouvertes ont d'abord ete des maquettes. Cela nous a permis d'économiser et du temps et de l'argent parceque ces maquettes nous permettaient de voir si les decors etaient exactement ceux que l'on voulait et nous avons ainsi évité pas mal d'erreur tres couteuses une fois les décors construits

Avez-vous eu des problèmes pour trouver une « Aile Volante » ?

George et Steven voulaient absolument l'aile volante pour le film. Mais il ne reste plus aucune aile volante aujourd'hui. C'est un avion qui avait été conçu dans les années 1940 et Northrop en avait construit environ une douzaine. Pour une raison politique la construction de ces engins a été stoppee en 1946, et il n'en existe plus depuis
Alors, nous avons du en reconstruire une. Ron Cobb a conçu notre Aile Volante qui a été construite en Angleterre et envoyée piece par piece en Tunisie où nous l'avons remontee. Nous avons aussi du reconstruire un Pan Am China Clipper dont se sert Indiana Jones pour aller au Népal. Il ne reste plus non plus de China Clipper parce qu'ils se sont tous ecrases ! Donc, nous avons reconstruit l'avion, nous l'avons filmé devant un écran bleu et après nous avons utilisé le « matte painting »

Pourquoi avoir réutilisé le canyon déjà vu dans **Star Wars** *quand Luke rencontre Ben Kenobi ?*



Tout simplement parcequ'il se trouvait juste à l'ouest de là où nous tournions les scènes de fouilles et de bataille avec l'aile volante. Après tout cela, nous sommes allé à Tazeur, une ville hors du desert où nous avons tourné les séquences du Caire (la poursuite, la course avec les paniers, etc.).

Et en ce qui concerne l'epoustouflante poursuite avec le camion ?

Ça aussi a ete tourné dans le sud Tunisien, mais par une seconde equipe sous la direction de Michael Moore.

Le tournage s'est terminé à Hawaï. Cela a dû être beaucoup plus facile qu'en Tunisie ?

Ah oui, c'était formidable. Si jamais vous faites un film, essayez de le programmer pour le terminer à Hawaï ! Nous avons realisé là les extérieurs, qui ont tous été tournes en dernier. Mais on a eu pas mal de problèmes. L'endroit où Indiana saute dans l'eau (pour retrouver son avion) a réellement ete l'endroit le plus difficile à trouver. Pour y arriver, nous avons été obliges de descendre dans le creux d'une falaise énorme et, de plus, derrière nous, il y avait une chute d'eau qui alimentait le lagon et qui a trempé toute l'equipe

George Lucas venait-il souvent vous voir sur les differents lieux de tournage ?

Oui, il venait frequemment. Il était présent en Angleterre, en France, en Tunisie et à Hawaï et à chaque fois, il restait à peu près une semaine.

Raiders *comporte pas mal d'effets speciaux. Qui en etait le responsable ?*

Richard Edlund s'est occupé de tous les effets speciaux qui ont été realisé par l'Industrial Light and Magic, alors que je me suis occupé personnellement des effets speciaux réalisés sur le terrain
Je ne pense pas que **Raiders** soit un film « à effets spéciaux ». En fait, il n'y a qu'une grande scene qui necessite des effets speciaux, ce qui n'est pas le cas de **Star Wars** ou de **Poltergeist** que je suis en train de produire. Pour ces films là, il fallait un temps fou avant de voir vraiment une scène finie, ceci à cause des énormes effets speciaux

Pourriez-vous nous donner quelques details sur les effets speciaux utilises pour le film ?

Nous avons d'abord dessiné tous les effets spéciaux sur storyboard afin d'economiser notre argent. La dernière séquence, celle où les fantômes apparaissent et où les Nazis sont detruits par le pouvoir de l'Arche a été très méticuleusement préparée sur storyboards
Les prises d'Indy et de Marion attachés ensemble au poteau ont été faites en Angleterre devant un écran bleu de façon a ce que les responsables des effets spéciaux puissent créer les nuages derrière et, ensuite, les ajouter. La scène de l'ouverture de l'Arche a été prise en Tunisie. Un « matte painting » donnait l'illusion d'une perspective et on a ajouté tous les effets optiques : les fantômes, le feu, etc. Nous avons aussi eu recours à des effets optiques pour la scène de la découverte de la grande maquette de la cité par Indy, notamment lorsqu'il trouve l'endroit où se trouve la vallée des âmes et pour faire les nuages et les éclairs qui les entourent quand ils creusent.

Avez-vous eu des problemes avec les serpents dont vous vous servez dans le film ?

Nous avons utilisé beaucoup de serpents : des milliers. Ils venaient d'Angleterre et d'un peu partout en Europe. Nous avions des pythons, des cobras, des boas constrictors etc. Mais chacun l'a bien accepté. En fait, après trois ou quatre jours de tournage, tout le monde y était habitué, du moins pour ceux qui n'étaient pas venimeux. On ne s'habitue jamais à ceux qui sont venimeux... Comme, après avoir été mordu par un cobra, il ne vous reste que deux minutes à vivre, les avis étaient plutôt partagés à leur sujet Mais nous nes les avons gardes que 7 ou 8 jours. Personnellement, je déteste les serpents. Je ne les supporte pas. Mais je ne m'en suis pas soucié et j'ai fait ce que je devais pour le film et... j'ai dû les rencontrer. J'ai appris à les connaître et, en fait, ils ne sont pas si terribles que ça. Cela ne veux pas dire que j'en adopterai un chez moi (rires).

Vous aviez aussi d'autres animaux pour le film ?

Oui, nous avons travaille avec un singe. C'est lui qui nous a posé le plus de problèmes, c'était un vrai traitre Nous lui avons donné tout ce qu'il voulait, de la nourriture, même de l'argent (rires) mais il ne faisait rien de ce qu'on lui demandait
Nous nous sommes aussi servis de vraies tarantules, tout au debut du film. A un moment, Alfred Molina, qui jouait le rôle du guide d'Indy, doit en avoir 25 sur le dos. Le pauvre c'etait son tout premier jour de tournage, il n'osait rien dire et il accepta de faire la scene avec les tarantules comme le voulait Steven. Il y avait un dresseur de tarantules qui lui avait donne ce conseil : « Si vous ne les embêtez pas, elles ne vous empeteront pas non plus », alors Alfred nous a declaré qu'il ne bougerait pas. Steven avait remarqué qu'Alfred commençait à être tres nerveux et il lui a proposé : « S'il y a quoi que ce soit, ou si tu sens que tu commences à avoir peur, tu dis « assez » et on arrête ». Puis, on a mis les tarantules sur le dos d'Alfred et d'Harrison. Pas besoin de dire qu'Alfred n'était plus qu'un bloc de marbre. Mais à peine avions nous dit « action »... une tarantule saute du dos d'Alfred sur son visage. Le pauvre était tellement mort de peur qu'il ne pouvait pas dire un mot. Steven a pensé que c'était une scène superbe, mais nous avons preféré enlever la tarantule

Tous les travaux de postproduction ont-ils été faits aux studios de George Lucas, au nord de San-Francisco ?

Oui, George possede tout ce qu'il faut pour cela là-bas. Il continue de developper le « Skywalker Ranch » ou il fera tous ses travaux : la préproduction, le montage, les effets optiques, les effets spéciaux etc
Mais il n'a pas de studio d'enregistrement, c'est pourquoi il enregistre ses films pour le moment en Angleterre.

Y-a-t-il des choses que vous aimeriez changer dans **Raiders** *?*

Aucun film n'est parfait. Il y a toujours quelque chose que l on aimerait refaire. Mais on essaye toujours de faire de son mieux. C'est ce qui rend un film amusant et excitant. La premiere fois que j'ai vu la copie entiere du film, dans une « preview » à San-Francisco, je me suis rendu compte que les spectateurs n'entendaient pas certaines phrases du dialogues qui pourtant, existaient. C'étaient des phrases tres importantes, nous avons donc dû les réenregistrer.

Vous etes vous occupé de la promotion du film ?

Absolument. Nous avons pris des photos du tournage, et nous les avons utilisees à differentes fins : pour les présenter aux distributeurs et aussi pour les financiers, et pour la promotion. Avant même que le film soit fini, j'ai envoyé des diapos aux fans-clubs, aux conventions de science-fictions pour présenter les personnages, les gens qui ont fait le film et un peu l'histoire

Y-a-t-il quelque chose en particulier que vous aimeriez vraiment faire maintenant ?

Je ne fais jamais aucun projet. Je m'occupe d'un film après l'autre, mais il n'y a aucun film que je souhaite réellement faire : je n'ai jamais eu de « bebé ».

Propos recueillis par
Guy et Valerie Delcourt
(Trad. : Etienne Moreau de Balasy)



1re musique d'heroic Fantasy

le grand orchestre symphonique du Luxembourg dirigé par Edouard Scotto di Suoccio

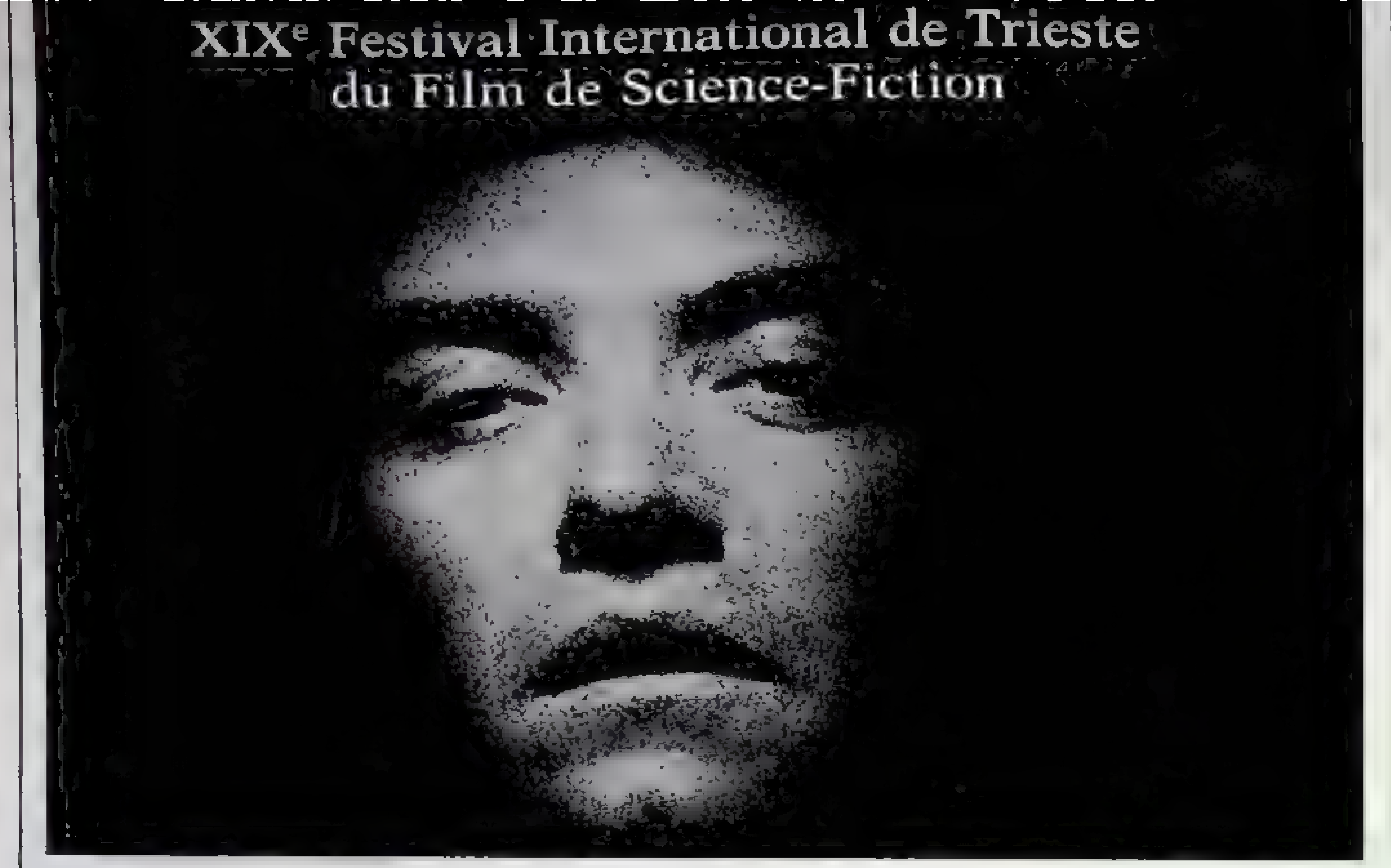
---

Pour la 1re fois en France, musique et littérature ont été associées. « MYRTIA, LA LUMIERE DES ETOILES », nouvelle de Bertrand Borie sur une idée d'Alain Schlockoff, est l'introduction en France d'un genre nouveau : l'Heroic Fantasy.
Vous trouverez cette nouvelle dans le disque qui l'illustre.

PATHE MARCONI EMI 2C070.73456

Disque 33 tours stéréo en vente à nos bureaux : 50 F. Expéditions : 8,50 F de port (Pas de contre-remboursement).
PUBLI-CINE 92, Champs-Elysées, 75008 PARIS

XIXe Festival International de Trieste du Film de Science-Fiction



« The Tom Machine » de Paul Bamborough (G.-B.)

C'est sous le soleil brûlant de la côte Adriatique que s'est déroulé le XIXe Festival International de Trieste du Film de Science-Fiction.

Si la chaleur et la proximité de la mer n'étaient pas toujours faites pour inciter à se réfugier le matin et l'après-midi dans l'obscurité de la salle Fenice, le Château de San Giusto, en revanche, dans la brise du crépuscule et des premières heures de la nuit, permettait, sur les hauteurs de la ville, d'assister en plein air à la projection des films en compétition.

Joindre l'agréable à l'utile : telle semble bien être, en un mot, la volonté des organisateurs, dont l'accueil cordial ne pouvait que rehausser la qualité de la manifestation.

Car l'intérêt du Festival de Trieste est de ne pas s'arrêter à des films de science fiction ou fantastiques récents, mais d'y ajouter non seulement une rétrospective et la projection d'assez nombreux courts et moyens métrages, certains à caractère documentaire, mais aussi des manifestations annexes (conférences, expositions). Bref, durant une semaine, Trieste vit à l'heure du fantastique et s'en imprègne pour le plus grand bonheur des fanatiques du genre, l'ensemble se plaçant donc sous le signe de la variété.

Les longs-métrages

Dix pays étaient représentés en huit films : la Pologne (*Golem*), la Hongrie (*Transzport - Le transfert*), la Tchécoslovaquie (*La Belle et la Bête*), l'Espagne (*Viaje al Mas Alla*), la France et l'Allemagne Fédérale (*Possession*), la Grande-Bretagne et les USA (*Inseminoïd*), l'URSS (*La chasse sauvage du roi Stakh*) et la Yougoslavie (*Les visiteurs de la Galaxie Arkana*).

Les deux premiers films, *Golem* de Piotr Szulkin et *Transzport* d'Andras Szurdi ont, il faut en convenir, assuré au festival un démarrage en douceur.

Malgré ses ambitions et certaines qualités de réalisation, le rythme de *Golem* en fait un film long et peu passionnant : on nous y conte la révolte vaine d'un homme « regénéré », en quelque sorte robotisé, au sein d'une société qui paraît en pleine décrépitude contre ses créateurs dont le projet, plus monstrueux encore, est la fabrication d'un être artificiel à partir d'un ovule. Cette nouvelle variation sur le thème de la vie future reste désolée et sciemment pauvre, entachée d'un pessimisme qui enlève au traitement toute élévation réelle. Sur un sujet qui pourrait nous concerner, c'est un peu dommage. On est loin des généreux élans d'un Huxley ou même dans la peinture d'une société dont la survie impose des contraintes si draconiennes qu'on ne peut y échapper, de l'efficacité d'un *Soleil vert*.

Transzport, quoique intéressant, s'avère être, lui aussi, un film au rythme peu marqué, dont la perception est rendue plus difficile encore par le faible écart qui s'y introduit entre la réalité quotidienne historique et un fantastique latent, celui-ci tenant surtout à l'évolution du sujet : un médecin — célibataire et sans famille proche — est, contre sa volonté, incarcéré dans une prison, à l'époque de la première guerre mondiale, pour examiner le cas d'un prisonnier tombé mystérieusement malade ; en fait, tout le monde est par la suite transféré dans un camp où l'on procède à des expériences médicales — inoculations en particulier — sur les détenus. La révolte gronde et le médecin parvient à s'échapper pour essayer de ramener l'antidote contre une épidémie qui ravage le camp ; mais celui-ci est repris en main par les autorités, et bientôt, un second convoi arrive avec, à son bord, le médecin. Sur la trame — ma foi classique, mais toujours efficace — de l'individu pris au piège, *Transzport* se développe toutefois avec lenteur et multiplie les équivoques, perdant au fil des images force de conviction, dépouillant peu à peu de son caractère diaboliquement inéluctable l'enchaînement dans lequel le héros est entraîné. Il s'agit presque plus d'une étude de caractère que d'un film réellement de science-fiction : c'est peut-être là le problème d'une œuvre qui ne sait pas vraiment choisir sa direction profonde.

Pour que le festival prenne son véritable envol, il a fallu attendre en fait le film tchécoslovaque *La Belle et la Bête* (présenté au Festival de Paris en novembre 79). Nous ne reviendrons donc pas en détail sur ce film admirable, déjà commenté dans les pages d'un précédent numéro (voir E.F. n° 12), sinon pour dire qu'une seconde vision n'a pu que confirmer le charme ensorcelleur des images, de la musique et des éclairages, la beauté de la comédienne Zdena Studenkova, la qualité des maquillages, l'habileté du scénario, la somptuosité des décors, l'originalité et la sensibilité toute poétique de la réalisation. *La Belle et la Bête* est à n'en point douter un réel chef-d'œuvre qui a beaucoup pesé dans la qualité du XIXe Festival de Trieste. On serait tenté de louer avec le même enthousiasme — quoique les ressorts soient différents — les qualités de *La chasse sauvage du Roi Stakh* : ici encore, point de massacre, point de boucherie, mais le sens profond d'un drame qui dépasse l'homme et enveloppe sa destinée de ses mille doigts, sous le jour d'une poésie toute de mystère à laquelle participent les plus infimes aspects du film, qui avait été lui aussi présenté à Paris, cette fois en novembre 80 (voir E.F. n° 16).

Viaje Al Mas Alla, qui représentait l'Espagne, offrait d'emblée la particularité intéressante d'être réalisé par un metteur en scène professionnel qui est en même temps un spécialiste de la parapsychologie. Le sujet est simple en soi : un professeur, le Dr Meinen, invite dans une résidence de montagne un groupe de personnes qui ont toutes affronté une expérience paranormale. On a en fait affaire à un film à sketches. Mais l'histoire s'arrête-t-elle avec les récits des participants ou bien, en entrant dans le jeu du Dr Meinen, n'ont-il pas franchi eux-mêmes la frontière fatidique du paranormal ? On peut certes reprocher à la réalisation un certain manque de rythme, un côté un peu didactique — les deux n'étant peut-être pas étrangers l'un à l'autre —, un schématisme un peu facile dans l'agencement de l'œuvre, et l'influence manifeste de quelques classiques du genre — *L'Exorciste* en tête. Mais cette mise en scène est néanmoins soignée, souvent solide, et l'ensemble du film, non dénué de charme, reste

assez convaincant, grâce, vraisemblablement, à la double personnalité de l'auteur ; la force vient ici de ce qu'on a affaire ni à un cinéaste qui s'est vaguement entiché d'un sujet à la mode, ni à un parapsychologue qui s'est improvisé cinéaste. Jusque dans certaines maladresses d'expression, le film entier traduit les convictions scientifiques profondes d'un homme de cinéma qui connaît son métier. C'est peut-être ce qui manquait à bon nombre de réalisations précédentes du genre qui, en dépit de certaines qualités, et à grands renforts de moyens, ne parvenaient pas à masquer des indigences dont ce film, malgré quelques imperfections, ne souffre pas.

Les visiteurs de la Galaxie Arkana a par contre clot ce festival sur une déception, quoique le sujet fut fort alléchant : un romancier de science-fiction se trouve confronté avec ses propres créations, des extra-terrestres qui viennent, sous les traits d'une ravissante jeune femme accompagnée de ses deux jeunes bambins — nettement moins charmeurs quant à eux — se mêler à son existence et à l'écriture de son roman et perturber sa vie jusque dans ses aspects les plus intimes. On aurait pu avoir là une fable poétique pleine de fantaisie, de fraîcheur et d'humour : il eût fallu pour cela du doigté, de la nuance et de la délicatesse, toutes qualités qui ont visiblement manqué à l'équipe. Après un début prometteur, le film tourne à la farce lourde, multipliant les effets de comique « énormes », quand encore on ne sombre pas dans des semblants de tragédie complètement en rupture de ton avec ce qui les précède. Alors qu'un des mérites de l'œuvre aurait pu être de se situer à la limite du crédible, on se trouve face à une suite de séquences d'un burlesque épais dont le seul crescendo est dans le ridicule. Il est sûr qu'un des paris les plus difficiles est de faire croire à l'intrusion d'un fantastique dramatique et humoristique dans l'univers quotidien ; un René Clair avait montré tout le parti qu'on en pouvait tirer dans *C'est arrivé demain !* Mais son tact y parvenait aussi louablement dans cette dernière œuvre que la lourdeur de Dusan Vukotik nous en éloigne dans le film médiocre et sans saveur dont nous parlons.

Les moyens-métrages

Le dessin animé russe intitulé *Le mystère de la troisième planète* de R. Kacianov, a par contre apporté, avec une vivacité de montage et de scénario intéressante, d'excellentes couleurs et un graphisme de haute qualité, une note de fraîcheur fort appréciable dès le second soir du festival, nous rappelant que le dessin animé de science-fiction pour jeunes spectateurs peut décoller quand il le veut du style de *Goldorak* et autres débilités stéréotypées du même genre. Il a constitué selon nous une des notes originales de cette manifestation tandis que *The Tom Machine* venant de l'Angleterre, nous offrait, sur un ton plus grave n'excluant pas l'humour, une œuvre prenante et soigneusement réalisée par Paul Bamborough : c'est ici au départ une nouvelle variation sur le thème, somme toute assez traditionnel, de la révolte contre l'ordinateur ; mais il s'agit cette fois de celle d'un simple particulier dont chaque geste et chaque seconde d'existence sont réglés par un ordinateur domestique. L'intérêt du film réside surtout de ses prolongements, la révolte étant dans ce cas précis dirigée moins contre la machine elle-même que contre ses implications — car elle est ici présentée de façon sympathique, sur un ton presque comique par instants : une vie organisée au détriment de tout respect de l'initiative personnelle et de l'intimité la plus élémentaire. Le thème, à partir d'éléments relevant de science-fiction pure, s'en éloigne ainsi apparemment pour mieux les retrouver au sein d'une étude de mœurs et de psychologie menée sans ennui.

La piccola bambola verde (URSS) de de A. Kvil kasciviln, d'après Ray Bradbury, a su traduire en partie toute la poésie — pas toujours évidente à la lecture — du romancier américain : un homme, atteint d'une étrange maladie de peau, tombe dans le coma, tandis que ses chairs même deviennent une matière verte qui échappe à toute analyse : puis il revient à sa forme première, comme si rien ne s'était passé... Mais est-ce si sûr ? Une réalisation écartant volontairement les effets traditionnels du genre et préférant, surtout dans l'envolée finale, laisser planer une relative incertitude tout en laissant au spectateur une certaine liberté d'interprétation, fait de ce film une adaptation intelligente et personnelle.

Nous serons par contre bien moins enthousiaste pour un autre film russe, *Il ritorno del dottore* — sur le thème des robots humanoïdes — sans grande originalité et quelque peu longuet, de même que pour *Video en Juliet*, à la démarche lourdaude et peu convaincante, qui nous compte les déboires d'un mari dont la femme, « hypnotisée », par sa télévision, en vient à se couper de lui au point de s'enfermer dans sa chambre ; parabole sur les méfaits des média dont le sujet se signale par une platitude que la réalisation n'infirme pas, l'excès des situations et des caractères rendant l'ensemble peu crédible. *Le 8ᵉ jour de la Création* (URSS, de S. Babaian), bien décevant également, veut être une adaptation, elle aussi des plus laborieuses et des plus artificielles, d'un épisode des *Chroniques martiennes* de Bradbury — roman remarquable qui semble décidément, si l'on en juge également par la récente réalisation de Michael Anderson, poser bien des problèmes aux cinéastes désireux de le porter en tout ou en partie à l'écran.

En revanche, *La cosa sulla soglia* (T.V.), quoique ne restituant pas parfaitement l'univers de Lovecraft qui l'a inspiré (The Thing on the Threshold) possédait toutefois une certaine force d'envoûtement et, vers la fin, s'élevait au rang d'une adaptation de bonne tenue, dans l'esprit et certains aspects de la réalisation.

Les courts-métrages

Ils ont constitué une sélection très inégale. La série TV d'Andrea Ferreri et Lucio Gaudino *Ora zero e dintorni*, dépeignant une série d'anecdotes ou d'aventures arrivant à quelques personnages après la grande catastrophe atomique, nous a paru bien décevante : souvent maladroite et artificielle dans sa réalisation, manquant de saveur, parfois même quelque peu malsaine, à travers les quatre épisodes qu'on en a pu voir (La pianta che sorride, L'eta' dello sviluppo, Maternita et La crisi della talpa) elle multiplie par moments les poncifs, cela malgré quelques idées intéressantes de scénario (le premier épisode en particulier).

Sandwich (italien, de Bruno Bozzeto) a en revanche provoqué de façon méritée l'éclat de rire du premier soir, avec beaucoup d'humour sur une excellente idée, et *Alephah* (belge, de Gerald Frydman et Luc Mazel) s'est avéré, par le biais d'une habile combinaison entre le dessin, la photo et l'animation, un court-métrage visionnaire d'une grande imagination, dont le fantastique puisait ses sources dans un onirisme puissant et envoûtant.

Et il y a eu aussi quelques dessins animés fort intéressants de Faith Hubley, tels *Big Bang and other Myths* et *Sky Dance* qui, pour déconcertants qu'ils soient parfois, révélaient une richesse d'inspiration et de culture artistique et ethnologique bien assimilée souvent étonnante.

Les sélections parallèles.

1 - Documentaires

Parmi une sélection abondante, depuis *Pierre Guimond : entre Freud et Dracula* (Canada, de Michel Poulette), révélant l'imagination fantastique, sinon fantasque, d'un spécialiste du collage, en même temps que la minutie de son travail, jusqu'à des images sur la navette spatiale (*Space Shuttle : Mission to the Future*) ou des films scientifiques comme *Shuttle Power*, *Energy consequences* et *The Oceans from Space*, on a pu relever bon nombre de réalisations qui, quoique souvent très classiques, n'en constituaient pas moins des documents valables sur des aspects divers de la technologie moderne ou sur de récentes considérations de la science. Les cinéphiles amateurs de science-fiction pouvaient y trouver leur contentement avec le documentaire/montage de Robert Guenet *SPFX The Empire Strikes Back*, qui dévoile quelques-uns des secrets et des trucages des deux premiers épisodes de *La guerre des étoiles* — le second en particulier — jusqu'à l'enregistrement de la musique, avec quelques minutes nous montrant John Williams en train de diriger l'orchestre devant le film.

2 - La Rétrospective

Il est inutile de commenter celle-ci, tant les films sont connus, sinon pour insister sur sa richesse et sa diversité, puisqu'elle a permis de revoir des œuvres aussi marquantes que *Le voyage dans la Lune* de Méliès, *Métropolis* de Fritz Lang, *Planète interdite* de Fred McLeod Wilcox (en copie cinemascope), *L'empire contre-attaque* d'Irvin Kershner, et le plus contestable *Solaris* d'Andreï Tarkovski.

3 - Parallèlement au festival cinématographique proprement dit, notons l'intérêt de la table ronde qui s'est tenue, deux jours durant, sur le thème « Fantasy and Science-Fiction », et au cours de laquelle plusieurs orateurs spécialisés dans la question sont intervenus, permettant de développer avec valeur les nombreux thèmes que pouvait susciter un tel sujet.

Nous livrons pour ce qu'il vaut parfois à nos yeux — eu égard à nos propres considérations sur les films proposés — le palmarès décerné par un jury international que composaient Françoise Maupin (France), John Stapleton (Grande-Bretagne), Claudio Fava (Italie), Krsto Papic (Yougoslavie) et Richard Victorov (URSS) :

Astéroïde d'Or : *Possession*

Prix spéciaux du Jury : *Les voyageurs de la Galaxie Arkana* et *The Tom Machine*.

Sigillo d'Oro de la ville de Trieste : *Le 8ᵉ jour de la création*.

Astéroïde d'Argent au meilleur acteur : Pal Hetenyi, dans *Transport*

Astéroïde d'Argent à la meilleure actrice : Krystina Janda, dans *Golem*

Astéroïde d'Argent pour le meilleur film de télévision : *Video en Juliet*.

Eh oui ! On l'aura remarqué : pas même une virgule sur les films russe (*La chasse sauvage du Roi Stakh*) et tchécoslovaque (*La Belle et la Bête*) qui ont selon nous constitué les fleurons de ce festival. Mais ce n'est pas la première fois que les jurés surprennent par leurs facultés de jugement !

Quoi qu'il en soit, ce XIXᵉ festival de Trieste n'aura pu que faire apprécier l'éclectisme des organisateurs et leur volonté de lui donner — grâce à des présentations artistiques parallèles — un caractère exhaustif, dans l'approche du moins, si tant est que semblable ambition serait utopique au niveau de la réalisation, et d'en faire une manifestation originale et marquante dans son genre.

Bertrand Borie

INCUBUS Suite de la page 29

savais aussi que John Cassavetes avait de l'estime pour John Hough, en tant que réalisateur, à travers les films précédemment réalisés par celui-ci, ce qui était primordial Vous savez, l'un des pires cauchemars pour un producteur est d'avoir un comédien qui n'éprouve aucun respect pour le metteur en scène qu'il a également engagé..

Ses interprétations dans Rosemary's Baby et Fury vous ont-elles guidé ?

M.B. : Surtout le premier film, car le type de personnage qu'il y jouait m'a vraiment fait penser que c'était le comédien idéal pour le rôle principal d'**Incubus**.

J.H. : J'ajouterai que lorsque John Cassavetes est dans un film, vous croyez toujours au personnage qu'il interprète. Il a un grand pouvoir de conviction, et c'est agréable de tourner avec lui, parce qu'il sait où il va dès lors qu'un personnage est mis entre ses mains. Et de ce fait, il est particulièrement propre à faire passer tous ces différents niveaux du récit. Vous n'avez à lui dire qu'une fois ce que vous souhaitez et immédiatement, il conçoit ce qu'il faut faire car il a lui-même une grande expérience de la caméra en tant que réalisateur. En fait, les principales discussions que nous avons eues étaient moins sur ce qu'il devait faire que sur la façon dont il fallait dire telle ou telle réplique. Et la différence est plus sensible qu'on pourrait le penser au premier abord. Il a beaucoup de choses à dire, et sa façon de jouer s'en ressent directement

Et il a accepté facilement le rôle ?

M.B. : Oui, ce qui était primordial, car, comme vous le savez sans doute, John est un comédien qui choisit ses rôles avec beaucoup d'exigence.

C'est donc le genre de comédien qui, à sa façon, peut aider le réalisateur...

J.H. : Tout à fait, car vous ne pouvez pas lui faire faire ce en quoi il ne croit pas. Sa présence est donc un constant facteur d'amélioration du film en cours de tournage. Et dans la mesure où le film veut jouer sur quantité de nuances, c'est le genre d'apport indispensable et exactement le type de personnage pour lequel il est fait. Et par exemple, il fait passer avec beaucoup de nuances l'idée, primordiale pour perturber l'intrigue, que lui aussi a des cauchemars .

Certes, mais les scènes qui illustrent ces « cauchemars » peuvent tout aussi bien être interprétées comme des souvenirs...

J.H. : Sauf si, étant entendu que les cauchemars sont liés aux meurtres, vous vous souvenez qu'au début, immédiatement après l'agression sur la plage, de jour, le plan qui dévoile Cassavetes est de nuit... Après tout, où était-il pendant le jour ? Et d'ailleurs, chaque fois qu'il y a un meurtre, on ne sait pas où se trouvent les personnages, mais cela n'est pas fait de façon voyante.

Et le choix de Stanley Myers pour la musique ?

M.B. : Indépendamment de son talent, c'est un musicien particulièrement apte à traduire l'atmosphère composite du film. Je me sens personnellement très concerné par la musique de mes films, et nous avons régulièrement discuté, avec John Hough et Stanley, de la musique d'**Incubus**. Chaque fois en particulier que la musique revêtait une importance spéciale.

Et qu'est-ce qui vous a attiré dans le sujet ?

J.H. : C'est le fait que c'est un sujet qui ne repose pas tellement sur l'horreur, mais plus exactement sur la mythologie, sur la mythologie surnaturelle. Et les phénomènes surnaturels me fascinent, notamment la façon dont ils mêlent le passé, le présent et le futur.

Dans le film Legend of the Hell House, je suppose que c'est aussi la présence du surnaturel qui vous avait attiré ?

J.H. : Oui, et le fait qu'on ne voyait rien, que tout était suggéré. J'ai toujours été passionné par la question de savoir si les fantômes existent ou non, et le sujet tournait autour de médiums qui se réunissent pour savoir si les fantômes existent, et quel est leur moyen d'action dans la réalité. Pour être sincère, je crois que les fantômes, c'est quelque chose en quoi j'aimerais bien pouvoir croire



« Les sévices de Dracula »

Vous venez de terminer un film intitulé Watcher in the Woods, où il est aussi question de fantôme.

J.H. : Oui, dans lequel j'ai utilisé d'ailleurs le même procédé à un moment. C'est encore un film d'épouvante, qui traite de surnaturel. .

Mais pour les enfants cette fois...

J.H. : Oui, tout à fait

Cela doit poser des problèmes bien spécifiques ?

J.H. : Oui, car pour des enfants, vous ne pouvez filmer n'importe quoi. Jusqu'à présent, les réactions ont été plutôt bonnes

Pensez-vous, après des films comme Le trou noir, que cette immixion dans l'horreur soit une sorte de point culminant pour cette firme ?

J.H. : Le problème n'est pas tellement là. Je crois que les dessins animés de chez Disney ont souvent eu quelque chose d'assez effrayant. Mais je pense que c'est la première fois que l'aspect inquiétant, pour revenir à ce que nous disions tout à l'heure, tient moins dans ce qu'on voit que dans ce qu'on imagine

Dans la mesure où l'imagination possède un plus grand pouvoir encore chez les enfants, n'est-ce pas le public idéal ?

J.H. : Oui, c'est sûr, mais c'est aussi plus difficile, car vous devez être prudent : il ne faut pas leur donner de cauchemars...

Et quel est le sujet ?

J.H. : C'est une histoire de fantômes : une petite fille qui a disparu trente ans avant que débute l'histoire revient dans la forêt où elle a disparu. Elle est le fantôme et elle essaye d'expliquer comment elle est morte jadis, et ce par l'intermédiaire d'une autre petite fille qui est un médium.

Vous avez l'expérience de films d'épouvante pour adultes et pour enfants, ce qui est assez rare. Qu'est-ce qui fait la différence, selon vous ?

J.H. : Je ne crois pas qu'elle soit si grande qu'il paraît Je ne fais pas de distinction très nette, dans le traitement, entre **Watcher in the Woods** et **Incubus**. Je crois que la principale différence tient dans le sujet.

Le fait que l'héroïne soit une victime joue-t-il pour changer le point de vue des spectateurs ?

J.H. : En un sens, mais cela tient à peu de choses, car l'Incubus est aussi une victime .. et dans **Watcher in the Woods**, l'histoire n'est pas vue depuis la victime, mais depuis la jeune médium qui sert d'intermédiaire... Encore une fois toute la perception qu'on a d'un film tient à ses sous-entendus et à ses aspects secondaires.

Propos recueillis et traduits par Bertrand Borie



COMPLETEZ VOTRE COLLECTION DE L'ECRAN FANTASTIQUE :

1 *Dossiers* Le 6e Festival de Paris Frankenstein *Entretiens* Christopher Lee, Edouard Molinaro.

2 *Dossiers* Peter Lorre La guerre des étoiles *Entretiens* George A Romero, Milton Subotsky, David Cronenberg

3 *Dossiers* E C Kenton L invasion des profanateurs de sépulture *Entretien* Gordon Hessler

4 *Dossiers* Le Prisonnier Abbott & Costello et le fantastique *Entretien* Kevin Connor.

5 *Dossiers* Le 7e Festival de Paris Edward Cahn R L Stevenson. *Entretien* Steven Spielberg

6 *Dossiers* Willis O'Brien Dwight Frye. *Entretiens* Paul Bartel, Jeannot Szwarc

7 *Dossiers* Lon Chaney Jr Conrad Veidt *Entretiens* Brian de Palma, Dan O'Bannon.

8 *Dossiers* . Star Crash. Lionel Atwill *Entretiens* . Luigi Cozzi, Caroline Munro.

9 *Dossiers* Le 8e Festival de Paris Jules Verne à l'écran *Entretiens* Werner Herzog J L Moctezuma.

10 *Dossiers* Moonraker, Les 1001 nuits La Fiancée de Frankenstein. *Entretiens* : Ralph Bakshi, Lewis Gilbert

11 *Dossiers* . Le magicien d'Oz Georges Franju. Rod Serling. *Entretien* : Ridley Scott

12 *Dossiers* . Le 9e Festival de Paris. *Entretiens* Ray Harryhausen, Piers Haggard, Nigel Kneale.

13 *Dossiers* . L Empire contre-attaque. Star Trek. John Carpenter. *Entretiens* : Irvin Kershner, Robert Wise.

14 *Dossiers* Le trou noir *Entretiens* Nicholas Meyer William Lustig. Charles Kaufman

15 *Dossiers* Superman 2 Flash Gordon *Entretiens* Colin Chilvers, Michael Hodges, Terry Marcel, Alexandro Jodorowsky

16 *Dossiers* Le 10e Festival de Paris. Les effets spéciaux de l Empire contre-attaque *Entretiens* Lucio Fulci, Robert Powell

17 *Dossiers* New York 1997 Le choc des titans Vincent Price *Entretiens* John Landis, Ernest Borgnine, Donald Pleasence

18 *Dossiers* Les effets spéciaux de Star Trek. Le voleur de Bagdad *Entretiens* : Desmond Davis, Michael Powell, Roger Corman, Miklos Rozsa.

19 *Dossiers* Peter Cushing Cannes 81 *Entretiens* Ruggero Deodato David Cronenberg

20 *Dossiers* Outland Les effets spéciaux de Hurlement *Entretiens* Ray Harryhausen, David Hemmings, Joe Spinell, Oliver Stone

21 *Dossiers* Les loups-garous à l'écran Les effets spéciaux d Altered States *Entretiens* . Roy Ashton. Jean Marais

BULLETIN DE COMMANDE

à adresser avec le règlement correspondant à MEDIA PRESSE EDITION
92, champs Elysées, 75008 PARIS

Nom

Adresse

Je commande les numéros suivants de
L'Ecran Fantastique
Anciens numéros 17 F l exemplaire

Frais de port . 1 50 F par exemplaire Etranger . nous consulter
Soit au total la somme de
que je règle par *

EN VIDEOCASSETTE

L'UN DES PLUS GRANDS FILMS D'ÉPOUVANTE

FANTASTIC VIDEO

Un film de MARIO BAVA
avec
BARBARA STEELE
JOHN RICHARDSON

LE MASQUE DU DEMON

RCA VIDEO

VHS VRV 1078

RCA VIDEO

VIDÉO–FANTASTIQUE

NOUVEAUTÉS : TOUJOURS L'AMÉRIQUE...

L'affaire devient sérieuse : le temps de la vidéo pittoresque et nostalgique est bel et bien fini. Finie la réédition hurluberlue de la serie Z, du polar efflanqué, du méli-mélo à trois sous, du fantastique rachitique. Car voici venu le temps des Majors. Aujourd'hui Warner sort **Superman,** *Thorn-Emi :* **Flew over the Cuckoo's Nest** *et* **Deer Hunter.** *Demain, seront célébrés les mariages de la Fox avec RCV, de Columbia avec RCA.. Comment dès lors hésiter entre* **Close Encounters of the Third Kind** *et* **Occhi dalle stelle,** *entre* **The Exorcist** *et* **Exorcisme,** *entre* **Alien** *et* **End of the World !** *Loin de nous, cependant, l'idée de se réjouir d'une telle discrimination. Sans la vidéo indépendante, combien de* **Open Season** *oublié, de* **Lupin 3** *inédit, de* **Défiance** *refoulé, et encore hier de* **Zombi** *interdit.*

Car, bien entendu, l'intérêt trouve souvent racine loin des « major-companies » et de leurs précieuses réserves de films à Oscars. C'est d'ailleurs vers ce cortège d'outsiders, plus restreints par les moyens que par la qualité, que s'orientent le cœur et les griffes du passionné. La vidéo indépendante a donc tout à gagner de la diffusion des « cult-movies » depuis le foudroyant succès de **The Night of the Living Dead** *(Hollywood Vidéo) et de* **Texas Chainsaw Massacre** *(René Chateau Vidéo). Et les* **Sœurs de sang** *de Brian De Palma, sous l'égide de Hollywood Vidéo (66, Champs Elysées, 75008 Paris), viennent à leur tour bouleverser les paris ouverts sur le hit-parade.*

Autrement que **Phantasm** *et* **Texas Chainsaw Massacre, Sisters** *est un film qui se prête à la réduction au petit écran sans doute en raison du travail sur le cadre dont le réalisateur de* **Carrie** *a empreint ce « remake » habile et quasi-parodique de* **Psychose.** *Avec les changements de format lors des passages en duovision, l'écran est en quelque sorte malmenée par la roublardise géniale de l'un des rares auteurs de choc du cinéma d'horreur. Dans un défi à la crédibilité, la caméra passe à travers les murs sous les impulsions fracassantes de De Palma, maître-architecte d'un univers d'autant plus labyrinthique qu'il se moque paradoxalement des lois de l'espace et du temps. Et cela, parce que l'auteur a compris que le respect jusqu'au délire de la chronologie et l'abolition des matières fixaient définitivement le 7e Art dans sa dimension magique. Le grotesque angoissant y est permis et à la limite, de rigueur. Les personnages sont théâtraux, hideux, pratiquement rabaissés à l'état d'insectes au bord de ces gouffres invisibles mais omniprésents où se tapit l'horreur. Et lorsqu'ils y plongent, tels les fameuses pillules dans le non moins célèbre lavabo de Margot Kidder, la violence explose : meurtre atroce chorégraphié tant au niveau des acteurs que de la lumière et des ombres. Disponible en VF mais aussi dans une copie VO quelque peu fatiguée.*

Toujours chez Hollywood Vidéo, le très dynamique **The Evil (Le couloir de la mort)** *tente de redonner aux détracteurs de* **Shining** *le goût de ces maisons hantées où faire un pas équivaut à se rouler dans un nid de vipères et non à découvrir les passions éthyliques et bégayantes de son « daddy » métamorphosé en traine-savate machiavélique. Mais ce qu'on gagne ici en mouvement, on le perd en immoralité. D'une rigueur de missionnaire,* **The Evil** *honorerait le culte des valeurs pieuses au détriment de la logique si un changement de ton inattendu ne ramenait le duel Diable-crucifix à une farce ambigue. Il faut donc croire que le réalisateur a « craqué » sur les derniers mètres après avoir ordonné pendaison, électrocution, chien possédé, combustion instantanée, effeuillage surnaturel et orgie insidieusement nécrophilique sous le masque apparemment inébranlable de cette sacrée bonne conscience. Celle-là même derrière laquelle les spectateurs américains aiment avoir l'impression de courir tout en se délectant de leur vivifiante décadence. Les copies V.O. et V.F. utilisées sont neuves.*

Laserblast (Rayon laser) *est le premier film pour enfants que nous propose Hollywood Vidéo qui s'était jusqu'à maintenant spécialisé, on ne peut plus durement dans le sexe et l'horreur. Réalisé par la jeune équipe réunie autour de Charles Band, le Corman des seventies, ce film ne passionne guère pour son sujet même (vendetta radio-active chez les pubères d'une bourgade californienne). En fait son intérêt est ailleurs : dans les apparitions assez impressionnantes (grâce à un maquillage simple mais inspiré de Steve Neill) du mutant, ponctuées d'explosions à répétitions dans de très beaux décors de récupération. Votre petit frère sera content mais là où il sera ravi c'est quand débarquent les « aliens » de Dave Allen, le créateur des prodiges d'animation de l'ineffable* **Caveman.** *Il est ici l'auteur de tortues décarapaçonnées en bottines et gants métallisés, maîtres à bord d'une esthétique navette spatiale très joliment incrustée sur des vues de désert. N'en doutez point : l'effet est ravissant !*

De plus en plus riche et soigné, le catalogue RCA (9 avenue Matignon, 75008 Paris), affiche aujourd'hui **Fritz the cat.** *Il ne s'agit en aucun cas du chef-d'œuvre de Ralph Bakshi, mais de son succédané dont le vrai titre :* **The Nine Lives of Fritz the Cat** *s'est vu retranché au dos de la jaquette (et en minuscules) par un maquettiste mégalomane. Conçu délibérement comme un vrai film et, disons le, comme un poème méphitique à la Martin Scorcese, l'œuvre de Robert Taylor se veut un tour de force pour dépeindre ces 9 vies de matou tordu, à la recherche d'un Eden du vice. Conforme à l'esprit de son créateur, le dessinateur « underground » Crumb, le personnage est avant tout un guide, le prétexte au « crobard » d'une civilisation plus que chancelante. Les cadrages expressionnistes font que les ordures du monde capitaliste deviennent des buildings d'un type nouveau aux yeux de cette faune de héros scabreux. Les corbeaux du « Black Power », les chats yankees et les chiens « junkies » hantent un depotoir monumental dont les graffitis, les affiches délavees et les sex-chops forment une culture de moins en moins marginale, de plus en plus tentaculaire. Mais dans son propos comme dans son esthétique, le film de Taylor fait les frais de l'héritage envahissant du psychedelisme. Il se caractérise par des disgressions remplissages et des jeux de montage frénétiques dont les conséquences directes sont des coupures de son (inévitables !) dans la duplication. Il demeure que l'animation excellente de ces fils spirituels de Tex Avery rend convaincante cette page brûlante de l'Apocalypse selon St Fritz.*

Dans l'enfer du gore italien

Autre monstruosité cinématographique : **Cannibal Holocaust** *de Ruggero Deodato que nous avons pu visionner dans la nouvelle version fort bien dupliquée proposée par Virginia Distribution (116, Champs Elysées, 75008 Paris). Firme qui, ne l'oublions pas avait sorti la version française doublée impitoyablement raccourcie (13 mn) et, qui plus est, totalement remaniée au niveau des dialogues et du sens des scènes les plus dures. Surprise : la copie présentée ici en version anglaise n'est pas moins la plus complète, en fait celle projetée dans son pays d'origine, sa durée de 94 mn ayant été descendue à 93 par une exportation bannissant la scène ignoble d'un dépeçage de tortue et à 86 mn dans la version sous-titrée contre 81 mn dans la version doublée. Pour corser l'affaire précisons que cette copie vidéo a été debarassée d'une scène annexe passablement futile : l'interview du père du journaliste disparu. Enfin, pour achever de perdre en conjonctures le cinéphile pointilleux ou l'amateur troublé sinon fasciné précisons que certaines photos*

du tournage montrent notamment une pêche aux piranhas par l'entremise d'un corps ligoté et plongé dans le fleuve. Scène coupée au montage ou destinée à l'exportation japonaise qui a toujours pallié la censure des actes sexuels par une liberté inouïe accordée au spectacle de l'horreur ? Mais si **Cannibal Holocaust** est un casse-tête, il l'est plus dans l'exposé de son « message » que dans ses déboires avec les salles de montage européennes ou nippones. La version française communément montrée ne facilite guère l'approche, déjà périlleuse dans la copie intégrale, d'un film aussi irraisonné. Car, au-delà de ses frasques fétides, **Cannibal Holocaust** pose le problème de la prostitution de la violence « réaliste » pour ne pas dire réelle sur le trottoir des médias, en terme de combat de gladiateurs. Seulement, il n'y aurait pas d'arène sans public et surtout de complaisance sans représentations à guichet fermé. Il va pourtant bien falloir parler en détail de la vague du gore italien qui a fini par atteindre la vidéo de plein fouet, encouragée par le succès énorme de **Cannibal Holocaust**. Mais les ersatzes ont ici encore précédé les « classiques ». De l'œuvre de Dario Argento, seul **Suspiria** reste disponible en vidéocassette (S.V.P.)

Pour l'instant, nous devons nous contenter des petits films de Joe d'Amato, alias Aristide Massaccesi, ex-chef opérateur d'innombrables séries B italiennes, passé à la notoriété avec la série des **Emmanuel Nera**. Entraîné malgré lui dans le grand phénomène horrifique confirmé par l'impact de **Zombi 2**, il signe en 1979 **Buio Omega** qui préfigure l'extinction d'un genre mais plaira en cela aux lecteurs des éditions Elvifrance, ces bandes dessinées italiennes d'un goût douteux fourvoyant érotisme décousu et horreur gratuite. Ajoutez à ces caractéristiques un indubitable côté « roman-photo » parfaitement hideux et vous obtiendrez avec cet enfant illégitime de **Raptus** et du **Trio infernal** le cumul orgiaque de cette sous-culture typiquement latine. L'accumulation désordonnée de scènes-choc aux effets spéciaux d'une rare complaisance, combinée à un goût névrotique pour le détail morbide (du singe empaillé au four crématoire) refuse ici toute explication. C'est le gore pour le gore, avec le malaise tenace qui achève de s'en dégager. **Buio Omega** (**Blue Holocaust** pour la France !) est disponible en version doublée et en version anglaise (M.P.M., 14, rue de Berri, 75008 Paris)

Du même d'Amato, va nous arriver chez Virginia Distribution le fort peu ragoûtant **Antropophagous**, autre boursouflure horrifique. A travers ces produits, il est notable de constater le retour souvent maladroit aux ambiances de l'horreur traditionnelle avec ses grandes bâtisses isolées, laboratoires secrets, profanateurs de sépultures et gouvernante inquiétante parfois nantie d'un immense coutelas. Seuls, Argento et Fulci ont su acclimater ces clichés à leurs fantasmes sans ployer sous leur avalanche. Ce qui n'est pas le cas dans **Le manoir de la terreur** d'Andrea Bianchi, dont le cortège de titres d'exploitation démontre éloquemment les faiblesses commerciales. Ce **Zombi Horror/Zombi 3/La notte del terrore** a fait son apparition en vidéocassette dans une version atrocement contretypée, réduite de 5 bonnes minutes, entraperçue uniquement dans les salles de province. Prenant exemple sur Virginia Distribution, RCA diffuse depuis peu une VF aux couleurs rajeunies qui soumet à l'appréciation du connaisseur le travail de Gino de Rossi (maquilleur attitré de Fulci) dans son intégralité. Le niveau général n'est guère rehaussé pour autant et demeure d'une sinistre platitude dans la mise en scène. Mais il présente désormais davantage de tripes, davantage d'asticots et quelques morceaux de choix tels la décapitation à la faux d'une jeune femme crucifiée à un volet, ou encore l'arrachage à vif d'une opulente poitrine. De semblables fantaisies abondent d'ailleurs dans le curieux **Citta della paura** d'Umberto Lenzi annoncé par SVP sous le titre définitif de **L'avion de l'apocalypse**. Des zombis guérilleros, plus loquaces à coup sûr que les somnambules moisis d'Andréa Bianchi, y mènent une joyeuse sarabande en contaminant à leur cause tout ce qui leur passe à portée des dents.

Après avoir endossé les défroques de l'épouvante à papa et formé une milice terroriste, les zombis ont échoué dans le marécage de l'érotisme sous la conduite de D'Amato, soucieux sans doute de retourner à ses premières amours. Le titre original **La notte erotiche dei morti viventi (La nuit fantastique des morts-vivants**, en France), pastiche du **Night of the Liveng Dead** de Romero, prouve que le cycle est bouclé et que les gourmets d'outre-tombe peuvent rendre leurs soutanes usées au magasin des accessoires. Car il n'y a pas, à vrai dire, ici de cocktail Sexe/Horreur, mais un montage parallèle de gorges arrachées et de caresses superficielles. Le fantastique n'est plus qu'une question de figurants encapuchonnés montrant les dents dans des scènes nocturnes totalement bouchées par le contretypage. N'ayons pas de regret pour autant : la copie présentée par RCA est amputée au maximum de ses plans horrifiques, ce qui ramène la première heure de métrage à deux bouchées antropophages d'une durée moyenne de trois secondes.

Pour en finir avec les zombis, autant garder à l'esprit le délire assez pétillant de **Zombi Holocaust/La regina dei caniball** de Franco Martinelli (**La terreur des zombies**, sous nos cieux) qui oppose sans fausse pudeur morts-vivants, cannibales et savant-fou dans une atmosphère parfois étrange, souvent renouvelée. De New York aux Moluques, l'action progresse rapidement et parvient à retrouver le charme désuet des films de jungle italiens des années 60. La copie proposée par MPM en VF est conforme au métrage italien. Le porteur égorgé, l'énucléation d'un explorateur, la tête fracassée avec un moteur hors-bord et la trépanation à la scie électrique que le distributeur français avait réduit sans totalement couper, retrouvent ici leur durée d'origine. En revanche, le mystère reste complet autour de certaines photos de dépeçage clinique à l'encontre de Sherry Buchanan qui ont fait dire à certains que la copie vidéo était incomplète. Le renforcement de la censure italienne, consécutivement au scandale et à l'interdiction de **Cannibal Holocaust**, serait pour quelque chose dans la disparition de ces images.

Le « Survival » ou les funambules de l'atroce.

Tandis que les Italiens dépaysent le spectateur par le décor, qu'il soit baroque ou amazonien, les réalisateurs américains tentent au contraire de se défouler dans le cadre de plus en plus resserré d'un strict réalisme d'actualité. Bouleversés par les problèmes de délinquance et de haute criminalité urbaine, par l'évaporation du mythe du retour à la nature et l'extinction d'un idéalisme que Reagan se tue à raviver, les U.S.A. ouvrent leur panier à linge sale à ceux qui n'auraient pas peur d'y glaner quelques crudités.

Après avoir surtout fait preuve de cohérence dans sa sélection érotique (**Defiance, Devil in Miss Jones**) Hollywood Video nous offre une mini-anthologie hautement sélective du « Survival ». Créé en 1971 par le succès conjugué de **Strau Dogs** de Sam Peckinpah et **Deliverance** de John Boorman (disponible au catalogue Warner), ce sous-genre a pris nom avec la prolifération mais aussi le schématisme des sous produits démarqués des films de Wes Craven aux scénarios inchangés (de paisibles citoyens retournent contre leurs agresseurs une violence décuplée). Interdit beaucoup trop longtemps par la censure, le premier film de Wes Craven est à présent très démodé avec ces adolescentes fraîchement émoulues de Woodstock, ces parents engoncés dans l'apparat ringard d'une bourgeoisie encore toute choquée par le « Flower Power », ces voyous dont le vertige social se borne trop aisément à une apologie discrète de l'amour communautaire et du cran d'arrêt. En reprenant le thème de **La source** d'Ingmar Bergman (un viol atroce est puni par le père de la victime), Wes Craven, ex-gitan, ex-professeur de philosophie, a réalisé en fait une œu-

VIDÉO-FANTASTIQUE

vrette très « soixante huitarde » de par ses attaques au patriotisme, aux vertus morales, à l'Amérique profonde. Mais il y a quelque part une poigne, un auteur en gestation, celui du sublime **La colline a des yeux.**

Moins révélateur que son brouillon de 1972, ce nouveau film a immédiatement hissé son auteur au rang de Hooper et de Romero dont il partage les vertus cinématographiques : économie de mouvements de caméra, découpage démesuré, précision graphique du cadre, ivresse synthétique de la bande sonore et discours sociologique percutant. En isolant ses personnages favoris dans un décor d'une nudité et d'une sécheresse hyper-stylisées (un désert de rocaille), Craven a définitivement précisé son point de vue sur la vanité de 2000 ans de progrès. On a prétendu parfois que le cinéaste prônait l'élimination des marginaux et des bannis de notre société, mais ceux-ci sont beaucoup trop caricaturaux (les tueurs en cavale de **Last house...**), *trop délirants (les cannibales de* **La colline a des yeux**) *pour prendre valeur d'exemple. En vérité, ils font office de catalyseur à la mise en accusation d'une middle-class qui a refoulé sa violence derrière la façade d'un modernisme méprisant. Sa réaction est celle de l'individu au contraire des agresseurs qui agissent en bande organisée. De par leur accoutumance à la mort, ceux-ci considèrent la cruauté comme un jeu codifié. Jeux pervers de maîtres à esclaves dans* **Last House...**, *partie de chasse excitante dans* **La colline a des yeux** *et gamineries presque innocentes des colosses ricanants du récent* **Survivance (Just before Dawn)**, *héritier direct des deux précédents. En fait, jamais ces tueurs grandiloquents n'oublient l'intérêt qui les guide (généralement la rapine si ce n'est dans* **Last house...** *où l'horreur est en contrepartie soigneusement dédramatisée). En revanche, les parents de* **Last House...** *finissent visiblement par oublier leur enfant assassinée en redécouvrant, dans un climat de folie débridée, les pulsions sadiques qui survivaient en eux. Et lorsque le dernier voyou ou sauvage a rendu l'âme, ne demeure sur l'écran, dans les décombres d'une civilisation sacrifiée (salon dévasté de* **Last House...**, *caravane en feu de* **La colline...**) *que l'image de tristes « héros » couverts de sang, abrutis par l'horreur qu'ils ont déchainés et par la révélation de leur hypocrisie.*

Si l'absence de happy-end est toujours pour Craven la marque d'un épouvantable constat que penser de la récupération du thème de l'agression et de la revanche par les cinéastes italiens, résolus à servir une cause moins fataliste que l'Américain. Dans le cadre d'un pays tuméfié par le terrorisme, le plagiat de **Last House...** *retourne le propos à l'avantage des victimes dont les velléités de bourreaux deviennent le tribut des justiciers. Avec son* **Ultimo treno della notte** *(sorti en salle sous le titre :* **La bête tue de sang froid**, *mais en cassette sous la traduction littérale :* **Le dernier train de la nuit**), *Aldo Lado signe en fait le parfait négatif idéologique du film de Craven en multipliant sa violence jusqu'à la cruauté la plus hallucinante. Le viol de* **Last House...** *était décrispé par les intermèdes humoristiques avec les deux policiers lourdauds. Ici, rien ne vient troubler la perfidie d'une séquence cauchemardesque tant par l'atmosphère insolite et lancinante que par son réalisme implacable (dépucelage au couteau). Chez Aldo Lado, le sentiment mélodramatique dresse les uns contre les autres blousons noirs, anarchistes de surcroît, et bourgeois bienveillant, médecin dévoué de vocation. La caricature n'empêche nullement la violence de virer à la sauvagerie lors de la vendetta légitimée et applaudie en quelque sorte par la bonté magnanime du père revanchard qui laissera la vie à un corps sanguinolent après avoir trouvé satisfaction dans le massacre du complice. Le happy-end est donc incontestable dans ce film, le plus dur des plagiats latins de* **Last House .. (La casa nel parco, La ragazza del Wagone letto,** *etc.)*

Egalement chez Video Marketing (118, rue de la Boëtie, 75008 Paris), en VF et dans une copie allégée, **La settima donna (Terror** *sur la jaquette) présente les mêmes symptômes de virage à droite d'un scénario subversif en l'occurence celui du très beau* **Death Week-End** *de William Fruet (annoncé au catalogue Hollywood Vidéo). Le « Survival » change ici de coloration. Moins fantastique par l'abandon des notions de fétichisme rituel chères à Craven et Hooper, plus réaliste dans l'opposition Féminin/Masculin, qui double le conflit coutumier entre paisibles citoyens et parias meurtriers. Brenda Vaccaro était seule face aux « chiens fous » de* **Death Week-End.** *Franco Prosperi, lui, monte à 7 le nombre des victimes potentielles pour élargir le champ d'action des sévices, son problème majeur étant de mettre le public en condition en un minimum de temps. Mais l'absence de suspense rend le film nettement moins répugnant que* **L'ultimo treno della notte.** *Le caractère expiatoire et libérateur de l'exécution des truands est vécu ici dans la félicité contrairement au final étrangement romantique de* **Death Week-End.**

Le « Survival » a encore des beaux jours à vivre dans le domaine de la vidéocassette. Ainsi, Hollywood Vidéo va sortir iminemment **Survivance,** *produit extrêmement brillant dans sa facture et son efficacité à défaut d'être véritablement original. Remake de* **La colline a des yeux,** *décidément le film-phare de cette tradition horrifique, la nouvelle œuvre de Jeff Lieberman* **(Squirm)** *plante pareillement un paysage survolé de ciel rougeoyant et de frémissements synthétiques hautement anxiogènes. Ceci précisé, l'éboulis de Craven a fait place à une forêt profonde dont les fronda sons obscures procurent une peur insidieuse : l'agresseur véritable serait donc cette Mère-Nature bafouée qui charge ses créatures les plus singulières de laver l'affront des détritus abandonnés des postes de radio vomitifs, des feux de camps intempestifs... Avec Lieberman, nous revenons à la philosophie écologique de Boorman : le « Survival » a parfaitement rempli son rôle, ce qui ne nous empêchera pas d'y revenir avec la sortie de deux inédits,* **Rituals**, *version ouvertement fantastique de* **Deliverance,** *et* **Open Season.**

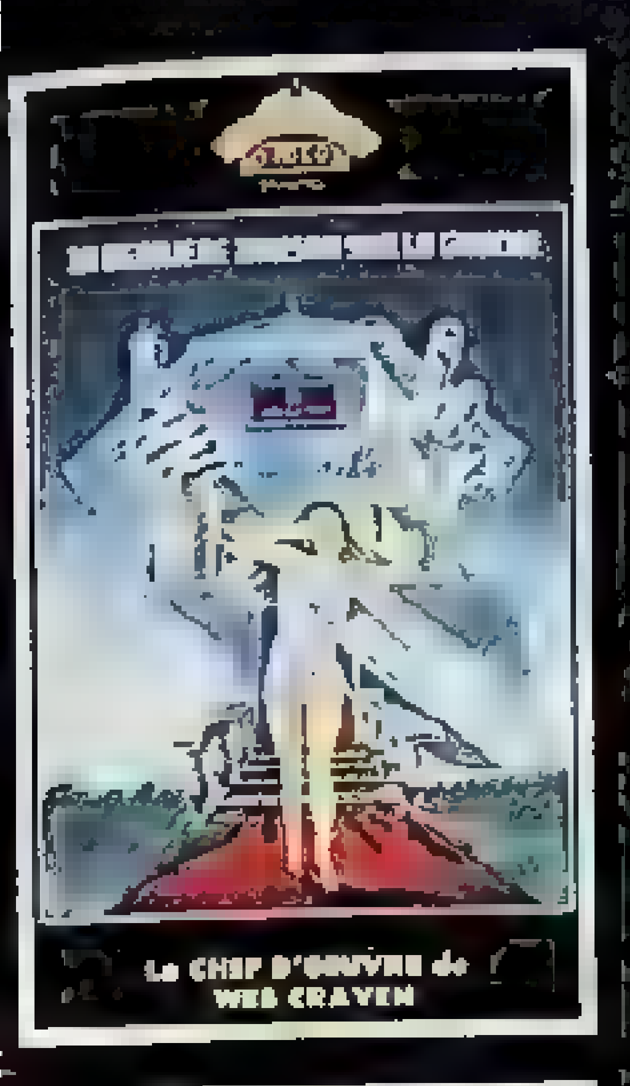
Christophe Gans.

N.B. : *Deux erreurs de photocomposition se sont glissées dans notre précédent article. A propos de* **Macabra**, *il convenait de lire* **La main du Diable**, *et non* **La maison...** *Et au sujet des films de Deodato : « Si l'on demeure atterré et parfois même choqué par ses films, ils constituent pourtant deux visions d'auteur purement fantasmatiques du cinéma contemporain. »*

« Survivance » de Jeff Lieberman




HOLLYWOOD
VIDEO


Le CHEF D'OEUVRE de
WES CRAVEN



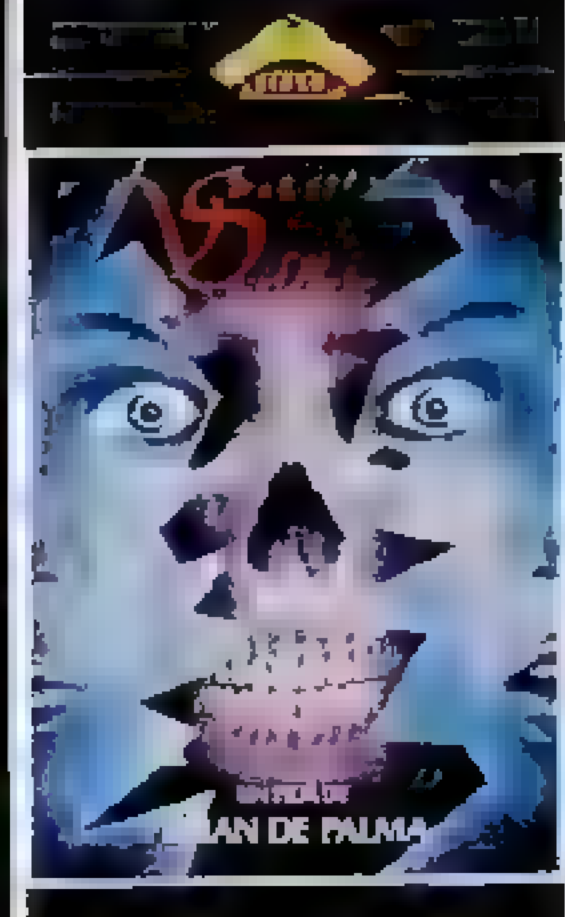

The Exterminator™

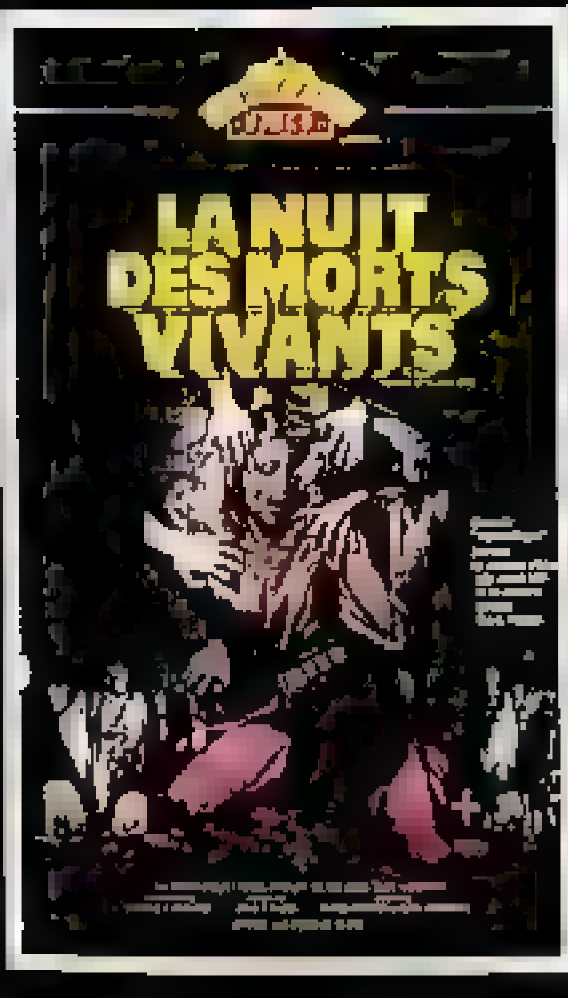

The Exterminator™


The Exterminator™


The Exterminator™

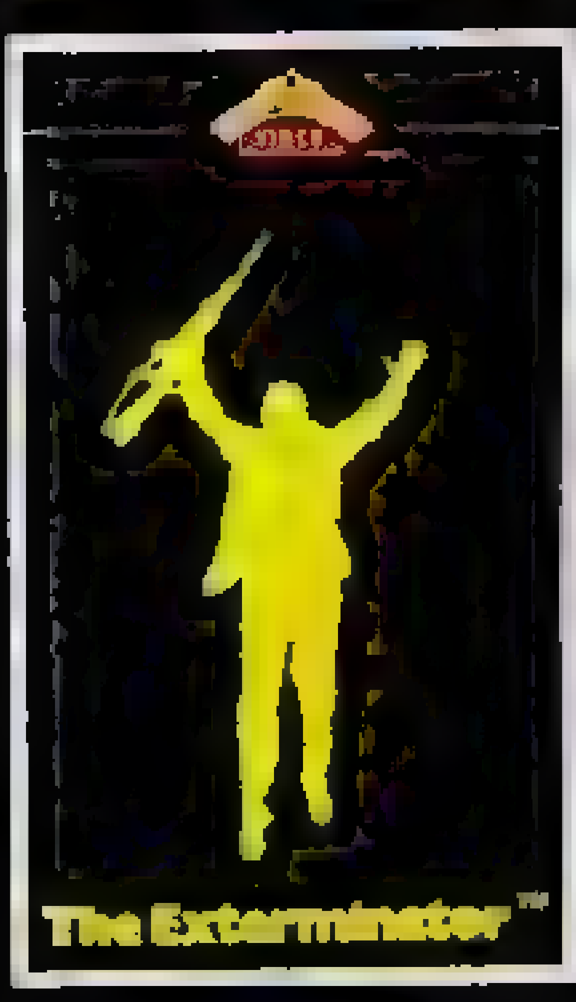

LA BAIE
SANGLANTE




LA NUIT
DES MORTS
VIVANTS

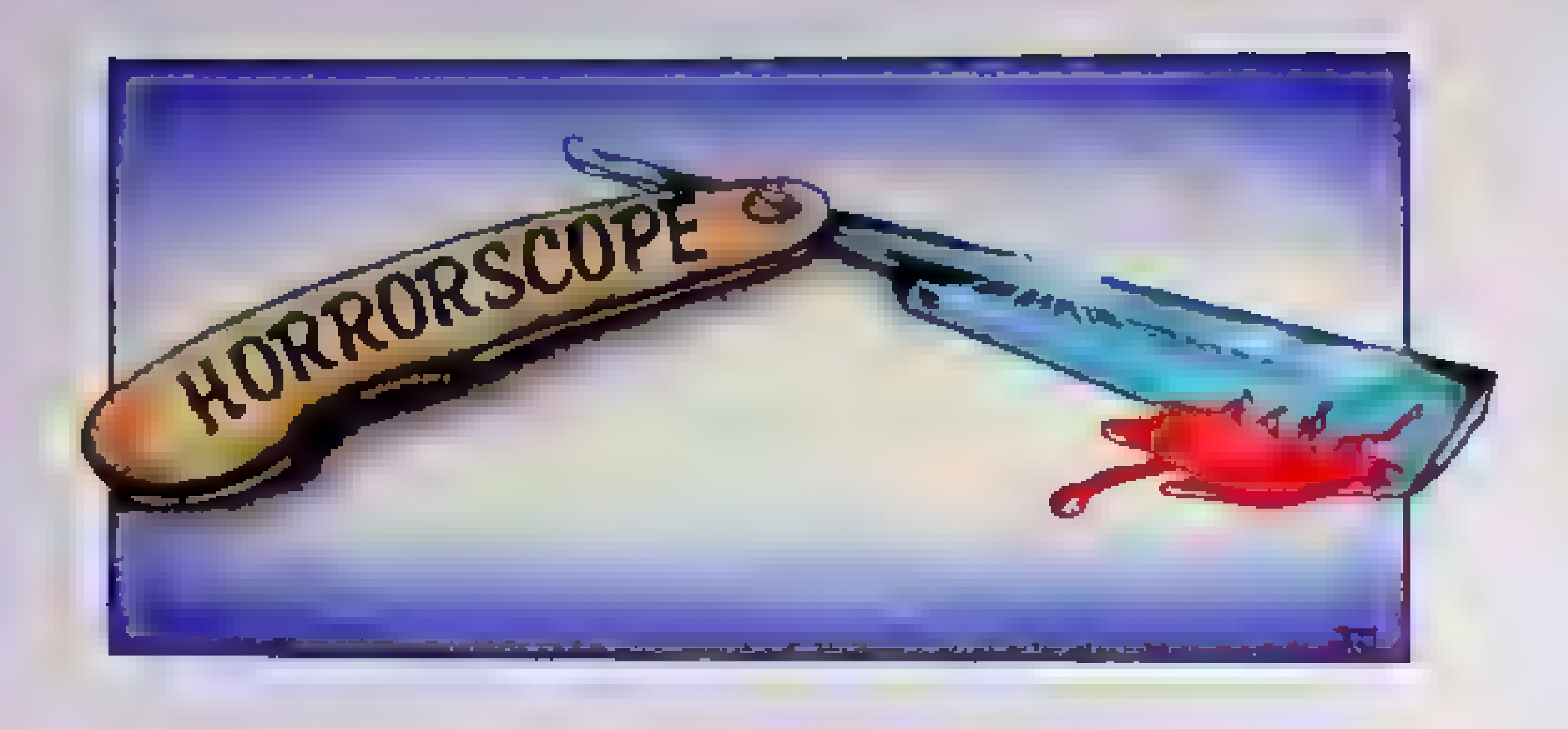

LA COLLINE A DES YEUX
(THE HILLS HAVE EYES)


The Exterminator™


The Exterminator™


The Exterminator™


TERREUR
EXTRA
TERRESTRE



Films sortis à l'étranger

Etats-Unis

Nightmare
Real. : Romano Scavolini. « Goldmine Production ». *Scen.* : Romano Scavolini. *Avec :* Baird Stafford, Sharon Smith, C. J. Cooke
• Sorti en octobre dernier à New-York, ce film se vante d'être le plus horrible réalisé à ce jour. Comme **Maniac, Zombie, Dawn of the Dead, Mother's Day,** il n'a pas obtenu son visa de censure americain en raison de l'ultra-violence et des effets horrifiques qui le caractérise. Les effets speciaux sont de Tom Savini qui, une nouvelle fois, ne s'est pas contenté de les créer mais s'est, également, placé derrière la caméra afin de les réaliser. Le scenario decrit la quête meurtriere d'un homme détraqué par des experiences secretes subies dans un hopital et lache ensuite dans la nature.

The Worm Eaters
Real. : Herb Robins. « Cinema Features Inc. » *Scén. :* Herb Robins, Nancy Kapner. *Avec :* Herb Robins, Lindsay Armstrong Black.
• Realisee en 1977, cette petite serie B a mis quatre ans pour être distribuée aux Etats-Unis. La verrons-nous jamais en France ?
Totalement delirant et répugnant, le film laisse la vedette à de gros vers blancs, nourriture preferée des habitants d'un village isole. Ces derniers, apres avoir ingurgité ces larves, se transforment en créatures hybrides mi-homme, mi-vers qui entendent bien creer une nouvelle civilisation.

« Red Tide » : un fantastique de légende, où les vierges sont livrées au sacrifice à une diabolique entité.



Hong-Kong

Bewitched
Réal. : Kwei Chi-Hung. « Shaw Brothers ». *Scen. :* Szeto On, Kwei Chi-Hung. *Avec :* Mel Wong, Ai Fei, Fanny, Lily Chan
• Film d'horreur sanglant et violent dans lequel un touriste de Hong-Kong rencontre au cours d'un voyage une jeune Thaïlandaise et lui promet de revenir bientôt la voir. La jeune femme se rendant compte qu'il a manque à sa parole decide de se venger et fait appel à un sorcier. A plusieurs centaines de kilometres de là, l'amant infidele ne tarde pas à ressentir les effets de la malédiction et, possédé, commence à tuer.

Israël

Message From the Future
Real. : David Avidan.
• Science-fiction

Films terminés

Etats-Unis

The Archer and the Sorceress
Real. : Nicholas Corea. « Nicholas Corea/Universal ». *Avec :* Lane Candell, George Kennedy, Victor Campos
• Sword and sorcery : un jeune archer muni d'une arme magique devra traverser les multiples épreuves d'un monde barbare où règnent encore dieux oubliés, magie noire et créatures fantastiques...

Butcher, Baker, Nightmare Maker
Réal. : William Asher. « Stephen Breimer Prod. ». *Scen. :* Stephen Breimer, Alan Jay Glueckman, Boon Collins. *Avec :* Jimmy McNichol, Susan Tyrrell, Bo Svenson
• Quinze années ont passé depuis que le petit Billy ayant perdu ses parents a été confié à sa tante Cheryl. Celle-ci, excessivement jalouse, l'empêche de sortir et de fréquenter des jeunes filles. Elle n'hesite pas à assassiner quiconque pourrait la separer de Billy. Dans

sa folie, elle va même jusqu'à empoisonner graduellement son neveu afin de le rendre trop faible pour la quitter. Cette situation éveille des soupçons chez une amie de Billy qui décide de s'introduire dans la maison de la démente...

Death Valley
Réal. : Dick Richards. « Elliott Kastner Prod. ». *Scén. :* Richard Rothstein. *Avec :* Paul Le Mat, Catherine Hicks, Peter Billingsley
• La Vallée de la Mort est le théâtre de meurtres successifs et mystérieux. Un petit garçon va s'efforcer de percer ce secret

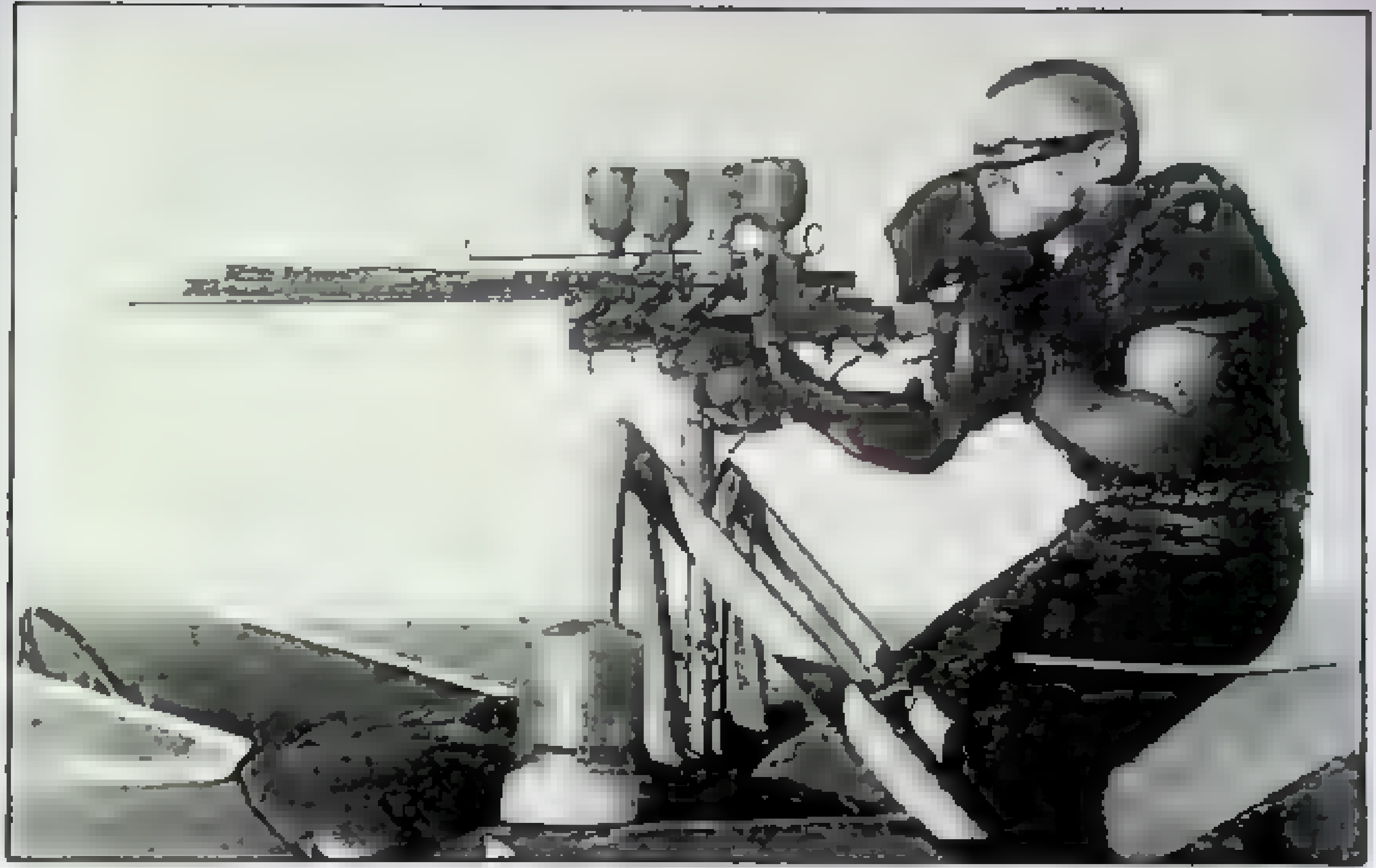
Forced Entry
« Kodiak Films ». *Avec :* Tanya Roberts
• Suspense-thriller situé à New York : un violent psychopathe s'acharne sur une jeune femme

The Horror Star
Réal. : Norman Thaddeus Vane. « Screenwriters Prod. Company, inc. ». *Scén. :* Norman Thaddeus Vane. *Avec :* Ferdinand Mayne, Luca Bercovici, Jennifer Starrett, Nita Talbot
• Même au-delà de la mort, un homme continue de terrifier son entourage. .

The Loch Ness Horror
Réal. : Larry Buchanan. « Omni-Leisure International ». *Scén :* Lynn Shubert, Larry Buchanan. *Avec :* Sandy Kenton, Barry Buchanan, Preston Hansen.
• Film d'épouvante tourné sur les lieux même où est supposé vivre « Nessie », surnom que les Anglais ont donné au fameux monstre du Loch Ness.

Parasite
Réal. : Charles Band. « Abatis Prod ». *Scén. :* Alan J. Alder. *Avec :* Robert Glaudini, Demi Moore, Vivian Blaine.
• Thriller d'épouvante et de S.F. produit et réalisé par deux spécialistes du fantastique qui sont respectivement Irwin Yablans et Charles Band, **Parasite** sera l'un des principaux événements de l'année 82 : il a été entièrement tourné en relief grâce à un système révolutionnaire mis au point par Future Dimensions et bénéficie d'ahurissants effets spéciaux et maquillages de Stan Winston (**Réincarnations**, **Heartbeeps**).
Sujet du film : la Terre en 1992 doit faire face aux ravages d'un terrible fléau, l'arme chimique.

World War III
Réal. : David Greene. « World War III Prod. ». *Scén. :* Robert L. Joseph. *Avec :* David Soul, Rock Hudson, Brian Keith, Cathy Lee Crosby.
• Politique fiction : la troisième guerre mondiale.



Encore plus violent, encore plus délirant ? « Mad Max 2 », prochainement sur nos écrans...

Australie

Something Wicked
« Filmco Limited ».
• Val Meadows est persuadée que quelqu'un cherche à la tuer mais les seules personnes la haïssant au point d'en arriver à cette extrêmité sont les membres de sa famille... à moins que

Canada

Mother Lode
Real. : Charlton Heston. « Heston-Snelle » *Scén. :* Fraser Clarke Heston *Avec :* Charlton Heston, Nick Mancuso, John Marley
• Réalisé, produit et interprété par le grand Charlton Heston, **Mother Lode** est un film d'aventures et de suspense mettant en scène des chercheurs d'or des temps modernes

Videodrome
Réal. : David Cronenberg « Filmplan ». *Scen :* David Cronenberg. *Avec :* James Woods, Sonja Smits, Deborah Harry.
• Produit pour $ 5.000.000 par le trio efficace de Filmplan (Claude Héroux, Pierre David et Victor Solnicki) qui nous a déjà donné **Scanners**, le nouveau Cronenberg sera distribué dans le monde entier par Universal. Le scénario est toujours ultra-confidentiel bien que l'on sache pourtant qu'il traite d'une organisation secrète utilisant la télévision comme arme, et, jusqu'à la sortie du film (fin 82), rien ne sera dévoilé non plus des effets spéciaux de Rick Baker.

Visiting Hours (ex The Fright)
Real. : Jean-Claude Lord. « Film plan ». *Scen. :* Brian Taggert. *Avec* Lee Grant, William Shatner, Michael Ironside, Linda Purl
• Aux heures de visites, l'hopital est un lieu d'accès aisé puisqu'aucune porte n'y est fermee. C'est l'endroit rêvé pour un tueur psychopathe d'y trouver de nouvelles victimes, d autant plus que la majorité des occupants y est composée de malades, cloués au lit, sans defense.

Italie

Titans Against Vulvan.
Real. : Mimmo Salvi. « Junior Ltd » *Avec :* Rod Flash, Gordon Mitchell, Bella Cortez
• Dans une des plus terribles batailles de la mythologie s'affrontent Venus, Jupiter, Juno, Neptune, Mercure..

Japon

The Imp
Real. : Dennis Yu. « Century Motion Picture ». *Avec :* Charlie Qin, Dorothy Yu, Yue Hua.
• Exorcisme et possession à l'orientale : une creature du passé revit pour trouver, de nos jours, un corps où se developpera sa semence démoniaque.

Films en tournage

Etats-Unis

Krull
Réal. : Peter Yates. « Columbia ». Stan Ford Sherman. *Avec :* Ken Marshall.
• Le réalisateur de **L'œil du témoin** et **Les grands fonds** se lance à son tour dans l'univers du Sword and Sorcery. Le tournage de cette ambitieuse pro-

Les cérémonies païennes de « Red Tide ».



duction qui a débuté à Pinewood devrait durer une année entière en raison des effets spéciaux nécessités. Ceux-ci seront signés Derek Meddings (**L'espion qui m'aimait, Moonraker**). La sortie du film est prévue pour 1983

The Return of Captain Invincible
Real. : Philippe Mora. « Seven Keys Production ». *Scén. :* Stephen E. De Souza, Andrew Gaty. *Avec :* Alan Arkin, Christopher Lee, Kate Fitzpatrick, Bill Hunter
• Par le réalisateur de **The Beast Within**, ce film conte les aventures fantastiques et très humoristiques d'un « superman », ersatz d'un mythe où la folie prendrait sa revanche sur le sérieux. Tournage à New York et en Australie

Italie

Tiger Man
Real. : Frank Shannon. « Leader Film ». *Avec :* Dan Reynolds, Sabrina Siani
• Aventures angoissantes au cœur de la jungle indonesienne

Films en production

Etats-Unis

Far Out
Real. : Blake Edwards.
• Film de S.F. auquel son auteur, réalisateur de la serie des « pantheres roses », apportera une certaine dose d'humour.

Judas Goat
Real. : Harry Davenport. « New Line ».
• Thriller de S.F. devant innover en matière d'effets spéciaux.

The Rats
Real. : Paul Lynch. « Golden Harvest ». *Scén. :* London Smith
• Tournage au Canada (pour $ 3.000 000) d'un des films les plus attendus car successivement repoussé à une date ultérieure depuis plusieurs années. Cette fois-ci, les choses se concrétisent et on envisage même une sortie aux Etats-Unis pour septembre 82.

Italie/ Etats-Unis

Amityville Vertigo
« Penta International Pictures Inc./Aston Films »
• Nouveau shocker sur le theme de ces âmes damnées qui hantent nos murs... et nos nuits !



« Red Tide » dans les sombres cavernes sous-marines, refuge du monstre...

The Bermuda Triangle Monsters
Réal. : Anthony M. Dawson. « Horizon Productions »
• Anthony M. Dawson amorce un retour en force (avec **The World of Yor**) dans le domaine du fantastique spectaculaire. Le tournage débutera bientôt aux Caraïbes avec un budget de $ 1.500 000.

The World of Yor
Real. : Anthony M. Dawson. « Promer Films/Space Motion Pictures Ltd. » *Scén. :* Robert Bailey, d'apres le roman de Juan Zanotto et Ray Collins.
• Une vision apocalyptique d'un futur peuplé de monstres guerriers et de super héros dans la tradition des « comics » américains.

Films en projet

Etats-Unis

Eve and That Damned Apple
Réal. : John Derek. *Avec :* Bo Dereck
• Après avoir incarné Jane dans **Tarzan, l'homme singe**, le « sex symbole » des années 80 révélé par **Elle (Ten)** tournera à nouveau sous la direction de son mari dans un rôle qui promet de nous faire découvrir un peu plus — sinon la totalité — de sa parfaite anatomie.

Invaders From Mars
Réal. : Joe Alves.
• Remake du classique de la S.F. réalisé en 1954 par William Cameron Menzies et cette fois-ci mis en scène par le décorateur de **Close Encounters..., New York 1997 et Les dents de la mer.**

3-D : 10 projets americains
• Le succès fracassant de **Comin' At Ya**, un western en relief distribué par Filmways cet été aux Etats-Unis, va certainement relancer la vogue du film en 3 dimensions particulièrement destiné aux productions fantastiques. Stereovision et Deep and Solid, deux firmes specialisees, ont fusionné pour devenir Future Dimension, société unique qui fournira à l'industrie cinématographique des caméras 3-D à la pointe du progrès. Les resultats ne se sont guère faits attendre puisque Earl Owensby vient de terminer un thriller d'épouvante **Rottweiler** et que deja 10 projets sont en bonne voie. On notera parmi ceux-ci .
• **Louisianne Swamp Murders** (King-Hitzig Prods)
• **Merry Christmas** (David Amer's Hartwest Prods), deux films d'horreur utilisant le procede Optimax III.
• **Roadmarks** (Casey St. Charnez of Santa Fe) adaptation de $ 15.000.000 du roman de S F. de Roger Zelazny.
• **Disco Round the Clock** (Parrot Communications) une comédie musicale de S.F.
Les majors-compagnies ne restent pas étrangères à cet engouement puisque Unisted Artists étudie d'ores et déjà plusieurs projets et que Paramount distribuera, entre autres, **Tiger Man**, une production de Hong-Kong. Les studios MGM ont néanmoins dementi les rumeurs selon lesquelles **Poltergeist**, le nouveau Tobe Hooper produit et écrit par Steven Spielberg, aurait été tourné en relief. Dommage... mais il nous reste quand même de bons moments en perspective !

Errata
Dans notre avant dernier n° (le 20) s'est glissée une erreur au sujet des maquillages et effets spéciaux de **Happy Birthday To Me.** Ils n'ont en effet pas été réalises par Michelle Burke, Tom Schwartz et Stephan Dupuis mais par Tom Burman.

Informations recueillies par
Gilles Polinien

suite

LES EFFETS SPECIAUX D'ALTERED STATES (AU-DELA DU REEL)



par Paul Mandell

Latex, caoutchouc et caisson d'isolation

En mai, les trois costumes de transmutation pour le caisson étaient achevés. L'idée à la base du n° 3 se résumait à Jessup personnifiant un hurlement des premiers âges, le trou noir n'étant qu'une extension de ce concept. Smith se demanda comment une caméra pourrait concrètement réaliser ceci...

D.S. : « Je suis allé voir le chef-opérateur avec un moulage de la troisième tête, et je lui ai demandé : « Peut-on faire pénétrer la caméra dans cette bouche ? » De naturel sceptique, et ne considérant rien comme évident, je m'attendais à une difficulté technique. Cet état de fait fut à l'origine de la création d'une grande tête d'un mètre vingt, qui devient pratiquement la quatrième étape de la métamorphose de Jessup. »

Smith retourna à New York, et sculpta une version encore bien plus déformée de la troisième transmutation. Un mécanisme avec un levier construit à l'intérieur de la lèvre permettait de dénaturer la bouche en mousse de caoutchouc d'une simple manipulation. Plus tard, une grande poche translucide fut attachée à l'arrière en guise d'œsophage. Seule l'utilisation précise de cette tête grotesque était encore incertaine...
Ken Russel était ravi quand il la reçut et, afin d'en tirer le meilleur parti dramatique, il fit construire par Chuck Gaspard, qui s'occupait d'effets mécaniques, un gigantesque vortex occupant toute la hauteur du plateau. On installa la tête à la base, tout ceci n'étant qu'une partie d'une idée de tourbillon que Ken Russel avait pour la scène du caisson. Un anneau de câbles coiffait le sac afin de pouvoir le faire tourner sur lui-même.

J.C. : « Nous l'avons filmé de nombreuses fois avec succès, et c'était très efficace... Nous avons finalement abouti aux proportions correctes pour la fumée, et il nous a fallu reconcevoir le vortex pour que les lignes de soudure de la poche soient placées en diagonale. Auparavant, elles étaient parallèles au sol, mais lorsque le sac était en rotation, les raccords paraissent demeurer au même endroit et étaient donc discernables. Par conséquent, tout a été modifié... La caméra, pointée à la verticale, était sur une plate-forme construite spécialement, pouvant *également* tourner sur elle-même. De cette façon, le visage, que l'on faisait bouger mécaniquement, semblait pivoter, ce qu'en fait il ne faisait pas. Nous devions l'éclairer avec précision pour éviter l'ombre de la caméra. Cela nous inquiétait parce que nous utilisions un grand-angulaire et que nous nous approchions autant que possible... En position terminale, l'enveloppe de l'objectif touchait en fait le visage. »

Comment représenter le climat d'un trou noir ? Russel et le directeur artistique McDonald prirent la décision de maintenir pour ce voyage l'aspect organique des autres hallucinations tout en évoquant une impression de vol extraterrestre. Après avoir envisagé quelques-unes des images embryonnaires dérivées du premier délire décrit au maximum par Paddy Chayefsky, Russel décida de bâtir la scène avec les prises de vue remarquables en macrophotographie effectués en Angleterre par la Oxford Scientific Company.

R.McD. : « En fait, il s'agit d'une équipe de zoologistes qui passent le plus clair de leur temps à filmer des évènements minuscules dans les cellules humaines ou sous la mer. Ils ont mis au point de magnifiques techniques de photographie en macro, et des caméras avec un prisme pivotant très rapidement leur permettant de filmer jusqu'à dix mille image par seconde. Ils restent à l'écart de l'excitation de Hollywood... Certains des plans les plus « vastes » de planètes se désintégrant ont été tournés dans un secteur de la taille d'un timbre poste en mélangeant deux produits chimiques qui se détruisent réciproquement : des formes tourbillonnantes et gigantesques qui paraissent avec des kilomètres de longueur. L'éclairage devait être très précis, et fait d'une façon extraordinaire, en se servant de lampes spéciales sur les côtés avec un écran noir. »

Parmi toutes les images organiques d'Oxford, Russel et McDonald choisirent des vues de micose cellulaire, de croissance de cristaux, de mouvement embryonnaire filmé avec un fetuscope, d'un ensemble impressionnant de micro-organismes protoplasmiques et de structures éphémères semblables à des météorites organiques.

J.C. : « Ils devaient utiliser ce matériel pour poursuivre le voyage dans la bouche de Jessup, mais cela n'est jamais arrivé... »

Quand Bran Ferren et Ken Russel prirent la décision de se servir d'un tourbillon authentique, l'image d'un vortex devient incompatible avec celle de l'eau en mouvement. La séquence « Au fond de la gorge » fut supprimée dans son intégralité, ce qui est une perte lamentable dans la mesure où toute l'idée d'une caméra subjective accomplissant ce voyage tendait vers le concept le plus transcendantal du film : Jessup s'avalant lui-même, la dissolution complète de son existence corporelle... On garda les images prises par Oxford et elles furent utilisées dans le montage final. La tête tournante démesurée fabriquée par Dick Smith n'apparaît plus qu'une seconde dans le film, à l'intérieur du tourbillon, et de plus oblitérée par les motifs granuleux créés par ordinateur...

B.F. : « L'ennui avec cette scène était qu'elle a été modifiée environ quinze fois ! L'idée du vortex est arrivée en dernière minute et, au départ, cela devait être de la matière originelle, puis d'autres choses qui ont été rejetées les unes après les autres. Finalement, nous avons abouti avec un effet de tourbillon tangible... En temps normal, on l'aurait réalisé en miniature, mais je méprise ce type d'expédient dans ce genre de cas. Il n'existe aucun moyen d'incorporer quelqu'un dans un tourbillon, et faire croire qu'il est vraiment là.. Nous avons donc opté pour la réalité. »

Dick Smith arriva dans les studios de Burbank au milieu du mois de juin. Une des premières choses qu'il fit fut de glisser Bill Hurt dans un de ses costumes et de le plonger dans une baignoire pour s'assurer qu'il n'allait pas osciller sur l'eau comme un bouchon. Le séchage de l'attirail après une seule journée de tournage causa quelques soucis, mais Smith réussit à pomper avec une machine une grande part de l'eau, et à le repeindre assez facilement. Craig Reardon et lui eurent une journée effrayante quand le costume commença à se déchirer alors que Bill Hurt s'agitait comme un fou dans le caisson pendant une répétition. Le problème fut résolu en renforçant tous les costumes avec des bandes élastiques. Le rétrécissement était un autre problème...

D.S. : « La partie pour la tête, qui se portait comme une capuche serrée au crâne, nous posait des problèmes. Elle ne couvrait pas le visage, la transformation étant causée par une série d'appliques collées qui recouvraient partiellement les bords du capuchon pour donner une apparence homogène. Cela ne pourrait pas marcher convenablement si le costume rétrecissait... ce qui bien entendu arriva ! Par conséquent, nous avons été obligés de refaire certaines appliques faciales pour permettre le rétrécissement, ou alors d'ôter des morceaux de mousse à l'endroit où se trouvait la capuche pour compenser.
Faire rentrer Blair et Bill dans les costumes était une opération délicate... Il m'a fallu concevoir des panneaux inclinés spéciaux, dans la mesure où ils devaient entrer dedans avant que l'on puisse appliquer le maquillage. Dans le cas de Bill, certains costumes retenaient ses bras prisonniers dans son dos, et il ne pouvait même pas s'assoir parce que ses mains étaient bloquées sous son derrière ! Je me suis donc demandé par quel moyen j'allais glisser ce type dans son costume, le maquiller, et tout ça sans qu'il pourrisse sur place... Je me suis cependant débrouillé... »

Les trois costumes pour la transmutation ont été peints dans des tons clairs maladifs. Russel était d'accord mais, alors que le tournage avançait, il dévia peu à peu des concepts dont il avait hérité, et qu'il avait modifiés, pour s'éloigner dans sa propre direction qui tendait plus vers la vision et la métaphysique. Revoyant la scène, il conclua que l'énergie métamorphique de Jessup devrait émettre des rayons lumineux, et décida la création d'un réservoir en lucite qui pourrait être éclairé par en-dessous.

D.S. : « Un essai a été réalisé : l'eau luisait de manière splendide, mais pas les costumes. Ils semblaient simplement verdâtres... Nous les avons repeints pour se conformer à la nouvelle situation, et poussé l'éclairage un peu plus. Cela ne marchait pas non plus. Ken Russel décida donc que nous trouvions autre chose. . »

Lentement mais sûrement, les costumes de Dick Smith furent enterrés prématurément. Russel commanda au service des effets spéciaux un double du moulage du corps de Bill Hurt en urethane transparent, avec des lampes à l'intérieur, reliées à un rehostat pour obtenir le résultat recherché.

D.S : « Ken aimait cette idée, et elle avait un air inquiétant. Par la suite, un autre moulage, en position légèrement assise, fut réalisé. Il apparaît quelques secondes dans le film, avec ses effets de lumière au fond du caisson. On le gonflait comme un ballon grotesque et en modifiant la pression de l'air, on pouvait le faire osciller... »

Jordan Cronoworth trouva un moyen pour améliorer le rendu de tout ceci à l'image en assombrissant les parois de lucite du réservoir avec plusieurs plaques de matériau à densité neutre.

J.C. : « Leur combination avec l'absence de lumière à l'intérieur du réservoir le faisait apparaître noir... Quand le mannequin se mettait à émmettre de la lumière, l'effet était incroyable. Nous avions ensuite mis au point un plan selon lequel les plaques étaient enlevées progressivement pour différentes prises, jusqu'à ce que l'on voit ce corps lumineux à travers les parois transparentes. Pour je ne sais quelle raison, Ken décida de réduire le laps de temps entre la première vision de la silhouette et l'explosion. Par conséquent, un bon nombre d'étapes que nous avions préparées avec attention ont été coupées... »

La décision suivante de Russel fut d'employer toute une série de mannequins devenant de plus en plus abstraits. Richard McDonald sculpta dans les blocs de polystyrène ces monstruosités imposantes, certaines d'entre elles ayant deux fois la taille normale d'un être humain. Ensuite, Gaspard, le superviseur d'effets mécaniques, en fit des répliques en urethane doux, incorporant un système de mécanisme dans les plus grandes pour les faire bouger dans le réservoir... Quelques-uns étaient très complexes.

D.S. : « Toutes avaient des lampes à l'intérieur pour qu'elles brillent. C'était déjà assez difficile avec les mécanismes qui occupaient une grande partie de la pièce. Il y avait également la possibilité qu'elles soient immergées, ce qui rendait le tout encore plus complexe... Elles étaient intéressantes à observer, du fait de leur illumination : à la fois translucides et éthérées... Le seul ennui était leur inhumanité et leur incapacité de tenir un rôle... Par conséquent, tout le projet fut abandonné. »

En dernier recours, Russel fit peindre toutes les créations de Smith en blanc, atténuant ainsi le relief de la sculpture.

D.S. : « Il n'y avait aucune mise au point sur les idées .. uniquement des tâtonnements. Personne ne semblait savoir ce qu'il voulait pour un effet en particulier, et toutes les décisions étaient faites après coup. J'ai souvent réfléchi sur le fait que si Ken Russel avait su à l'époque qu'il pourrait faire luire les costumes dans la pièce du caisson avec les techniques que l'on a finalement utilisées dans le film, il aurait pu conserver le projet original... Il n'y aura t eu

Ken Russell et William Hurt.

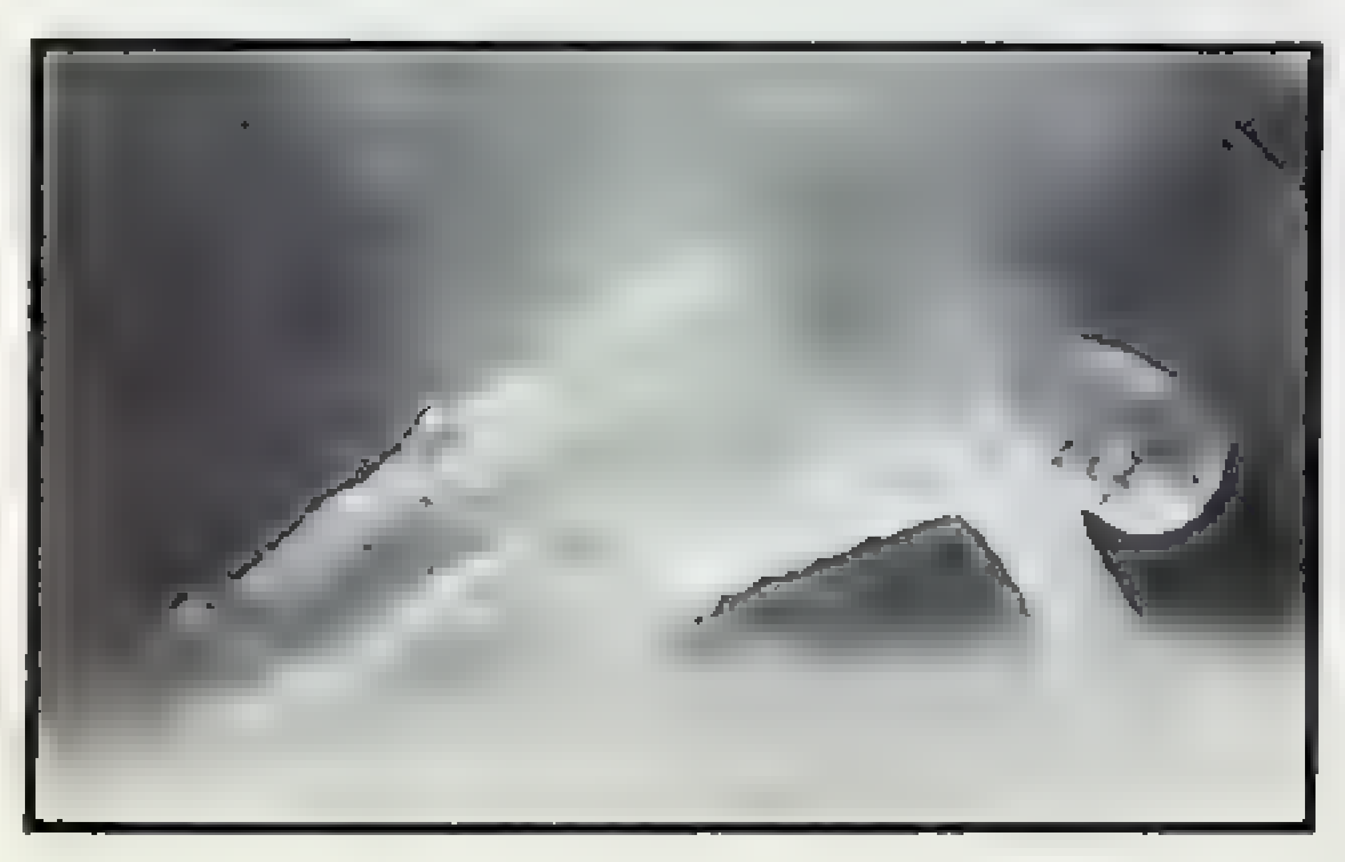


aucune raison de le rejeter. Je pense que c'était dû principalement à une philosophie du genre : « Il est hors de question de réaliser quelque chose que les spectateurs connaissent. Les redites sont monnaie courante. On ne peut pas faire quelque chose qui ait déjà été fait auparavant... »
Dans tous les cas, c'était un coup fatal pour mes costumes de caoutchouc auxquels je tenais énormément. »

Pour Jordan Cronenworth, le tournage de la pièce renfermant le caisson lui un défi et un problème en même temps...

J.C. : « D'un point de vue photographique, c'était un endroit difficile pour travailler parce que c'était un décor en dur. En fait, il y avait un plafond formé de tuyaux, avec aucun accès au vrai pour installer les éclairages, le plateau tout entier était surélevé, les murs étaient fixés, et le sol était

Le costume n 1 de Dick Smith, peint en blanc, dans le réservoir



en ciment et conçu pour pouvoir contenir de l'eau ce qui, comme il s'est avéré, était inutile... Les plans de Blair pataugeant dans l'eau du caisson fut réalisé sur un *autre* plateau construit spécialement avec un plancher transparent afin de pouvoir éclairer le vortex de l'intérieur pour illustrer l'intense énergie lumineuse émise par l'état protoplasmique de Jessup. La situation fut délicate, parce que les pompes qui créaient le vortex n'étaient pas assez puissantes pour ce que nous voulions faire. Et alors, que l'eau se mettait en mouvement, le plateau s assombrissait de façon sensible, comme si quelqu'un se servait d'un gigantesque réhostat. Nous en avons vite découvert la raison : quand le vortex se constituait, l eau formait une épaisseur entre les projecteurs et la caméra, obligeant donc la lumière à traverser un matériau plus dense. L'effet était particulièrement discernable à cause de la présence d'un produit chimique qui troublait le liquide afin de cacher à la pellicule le mécanisme des pompes pour le tourbillon. Finalement, nous avons été obligés d'accroître le potentiel d éclairage de deux cent pour cent pour obtenir une exposition minimale... »

Dans la mesure ou le caisson était sombre, une caméra de télévision (supposée capter les émissions infra-rouge) était installée à l'intérieur, les images étant réceptionnées dans la pièce d'observation. Quand la transformation cataclysmique de Jessup débute, l'image de son visage se déforme... à la fois physiquement et électroniquement.

B.F. : « Les distorsions en vidéo étaient tout ce qu'il y a de plus simple, dans la mesure où ce n'était qu'un montage de plans de Bill portant les vessies crées par Dick Smith, qui faisaient gonfler son visage et déplacer ses traits. Le film a été transféré sur une bande magnétique, et nous avons fait des manipulations un peu au hasard avec un générateur vidéo d'effets spéciaux pour obtenir ces images déformées. Nous avons également utilisé des techniques aussi sophistiquées que de mettre un doigt sur le fil électrique du générateur, ou de donner quelques coups dans la console... Ce genre de choses !... »

Ultime Point d'Interrogation : Dick Smith encore...

On avait passé tellement e temps à se soucier de l'explosion dans la pièce du caisson que personne n'avait beaucoup songé à l'ultime transformation dans le couloir. Et les rares pensées qui y avaient été accordées étaient dirigées vers Blair Brown et un concept restant du temps d'Arthur Penn. Un des costumes conçus avant que la production ne change d'orbite comportait un certain nombre de crevasses béantes dans la chair d'Emily, peintes avec du matériau en Scotchlite pour transflexm On devait projeter sur l'actrice des images de lave ardente qui n'auraient été visibles par la caméra que sur les endroits recouverts de peinture. Ce concept devait être le point culminant d'une ancienne idée ou Emily explosait, était enveloppée par une boule de feu, et mourait dans un état carbonisé, avec le costume crevassé. Ken Russell trouve le processus trop brutal, et imagina une etape intermediaire alors qu'il feuilletait L'Anatomie de Gray. L'idee était que l'état énergétique rayonnant de Jessup creait ce que Dick Smith dénommait un « vent solaire », brûlant toute la peau du corps d'Emily et exposant le réseau de veines et d artères qui garde sa cohésion grâce à une substance gélatineuse. A partir de là, on passait à un gros plan de son visage, et les veines se transformaient en crevasses qui, par la suite, « coulaient » en projetant sur elle des images de lave. Smith fabriqua le costume, mais Russell le mit au rencart parce que, selon lui, Blair Brown paraissait trop grasse dedans. En conséquence, une grande part de l'intérêt se porta sur le moyen d'arriver à une vue satisfaisante que l'on puisse projeter en transflex sur le costume fissuré, un effet ingénieux mis au point par Jordan Cronenwerth et Bran Ferren.

J.C. : « Notre première idée avait été de projeter sur son corps des éruptions volcaniques pour suggérer une énergie rayonnante circulant en elle. Après quelques essais, nous avons décidé de réaliser nos « éruptions » en produisant des bulles d'air dans un réservoir transparent, éclairé par le fond avec des gélatines colorees, la caméra filmant à la verticale. On diffusait ça sur son costume, ajoutant même des filtres sur le projecteur pour enrichir la couleur si nous le désirions. L'intensité de projection etait au maximum, pour que les crevasses paraissent pratiquement vivantes ! De plus, l'image n'était pas nette, afin que l'effet ne soit pas manifeste. »

L'image était tellement brillante que l'équipe fut amenée à trouver une façon d'empêcher la lumière de déborder sur le plateau et de minimiser les retours parasites. Les paravents autour du projecteur étant insuffisants, les murs et surfaces perpendiculaires à l'objectif furent en fait peints en noir.

J.C. : « Dans certains plans, les murs sont *visiblement* noirs, mais il se passe tant de choses que l'on n'en est pas conscient... Il y a un peu de perte autour de sa silhouette mais nous pensions que cela ressemblait à une extension de ce qui se passe en elle. Nous l'avons donc laissée telle quelle... C'est vraiment une prise de vue à voir, même sans les rajouts en laboratoire. En fait, quatre-vingt pour cent de ce que l on apercoit sur elle provient de l'image en projection frontale. L'effet était assez bon pour être satisfaisant de lui-même, et les additifs n'étaient nécessaires que pour propager une continuité visuelle entre ce qui arrive à Bill et à elle. Je considère ceci comme la chose la plus intéressante que nous ayons réalisée dans ce film. »

Mais qu'arrive-t-il concrètement à Bill Hurt dans le couloir ? Cette question continuait à ronger les cellules grises de Dick Smith.

D.S. G « Quand le tournage commença, le plan du deroulement se stabilisa quelque peu. Nous nous étions rencontrés avec Ken avant que les caméras ne démarrent mais, par la force des choses, toujours assez rapidement. Il était simplement trop occupé à cette époque pour en discuter plus longtemps. Nos confrontations et nos idées furent donc stoppées brusquement, et le plus clair du temps se passa à parler de ce qui arrivait dans la pièce avec le caisson. Tout a été résolu pour un moment et abandonné à ma charge, et j'ai donc eu le feu vert pour mon projet des trois costumes. Mais rien de concret n'avait été décidé pour la scène *finale*. En fait, rien n'avait été débattu ! Ken avait déclaré que l'on s'en occuperait plus tard... Toutefois, il m'avait été dit que : « Vous, Dick Smith, n'aurez rien d'autre à voir dans cette scène avec Bill Hurt. Elle sera réalisée avec des effets optiques, ou bien une autre technique »
Comme j'étais sceptique et inquiet, cela m'avait ennuyé. Et plus la fin du tournage avançait, plus j'étais tendu... Je me disais : « Aussi sûr qu'ils tournent, ils vont finir par me demander quelque chose pour cette scène ! » Par conséquent, je persistais à les faire s'activer à ce sujet, mais personne ne semblait s'en inquiéter. Je devais penser à *quelque chose...* »

***L'attitude décidée de Dick Smith aboutit à l'une des histoires les plus bizarres parmi celles qui sont passées sous silence à propos de* Altered States. *Alors que l'apathie régnait en maître, Dick Smith a été amené à connaître Maurice Seiderman, maquilleur expérimenté qui, entre autres choses, avait créé les grimages d'Orson Welles dans* Citizen Kane.**

D.S. : « J'ai découvert que Seiderman, pendant ses heures de loisir, avait mis au point une technique stupéfiante de prise de vue en macro en se servant d'une variété de cristaux pour réaliser des tableaux directement sur des diapositives. Avec un poil de moustache d'un chat, il pouvait effectivement peindre — sous un microscope — des formations cristallines singulières grâce à un composé chimique spécial que Seiderman tenait secret. Ce n'est pas de la peinture, parce que les couleurs proviennent des cristaux, pas de pigments... Elles sont extraordinairement brillantes et, c'est la chose la plus merveilleuse, toutes différentes. Il pouvait prendre la diapo d'un bras, la positionner sous le microscope, et de le faire paraître comme illuminé d'un feu atomique ! Phosphorescent serait un terme trop vague ; c'était à la fois lumineux et *organique*. En fait, un de ses tableaux sur transparence *ressemblait* pratiquement à un homme dans une sorte de brasier surnaturel, impressionniste .. Ma première réaction a été : « Mon Dieu, on pourrait s'en servir ! » Seiderman déclara qu'il pouvait animer cette matière et transformer un homme en énergie rayonnante. Il était prêt à accomplir cette tâche image par image sous le microscope en stabilisant la pellicule et en appliquant ce matériau cristallin microscopique directement sur le film. Dans mon esprit, celà sauverait la séquence finale d'un désastre possible. Et Seiderman disait qu'il pouvait le faire rapidement. »

Smith présenta à Russell cette diapositive impressionnante, et fit venir Seiderman pour lui parler. Mais les personnalités étaient incompatibles. Seiderman était sûr de lui dans ses explications, et Russell doutait de sa capacité de mener cette tâche à bien sans aucune aide.

D.S. : « Il nous aurait fallu quelqu'un qui dise « D'accord, voici une certaine somme pour que vous réalisiez pour nous trente secondes de film de démonstration » Mais cela ne s'est pas passé comme ça... »

Sans se laisser intimider, Smith poussa son idée plus loin. De retour à Larchmont, il fit poser Carl Fullerton

L'état de choc après la première expérience du caisson, ou le commencement de la fin



dans un certain nombre de positions que Jessup pourrait avoir lors de la dernière scène, et le photographia. Ensuite il peignit sur des cellos transparents une suite de progressions, tentant de copier l'effet du travail de Seiderman, quand bien même c'était impossible avec de la peinture ordinaire.

D.S. : « J'ai accompli un premier essai sur le bras dressé de Carl, comme s'il disait : « C'est trop tard, Emily. » Au lieu de voir la « taupe » monter le long de son membre, j'ai peint l'effet sur le revêtement, à la manière d'un dessin animé (le montrant tout d'abord rampant sur son bras, prenant possession de tous son corps, puis le faisant exploser en cette forme d'énergie rayonnante, qui s'étendait soudainement et brûlait Emily). Je n'espérais absolument pas que Ken accepte l'idée en bloc, ou même une simple partie éventuellement, mais je pensais qu'elle pourrait *catalyser* les choses. Je voulais qu'ils arrêtent de penser dans le vide... qu'ils arrivent à une décision. A la même époque, j'avais rencontré un artiste qui avait fait un gros travail de recherches expérimentales avec des tableaux et des images déformées. Celles-ci étaient aussi très intéressantes et correspondaient à ce que nous cherchions, donc j'en ai pris plusieurs clichés instantanés. J'ai ensuite envoyé les photos à Howard Gottfried en lui demandant de les donner à Ken. »

Lors du retour ultérieur de Dick Smith à Hollywood pour la réunion de concertation suivante, il fut consterné de découvrir les clichés traînant toujours sur l'étagère de Gottfried, intacts... Smith les montra lui-même à Russell, qui parut poli et intéressé, mais l'idée ne suscita pas l'enthousiasme. Smith vit la suite venir...

D.S. : « Ce que je craignais arriva. A quelques semaines du tournage de la dernière scène, ils vinrent me voir en me disant : « Il nous faut quelque chose avec des maquillages. » Emily était prête à brûler, et ils étaient toujours en quête d'une solution pour Jessup. En fait, c'est *scandaleux* de se rendre compte que la scène finale a été décidée par Ken Russell me déclarant : « Bon, je crois que, dans le couloir, nous allons utiliser le costume avec le bras qui rétrécit, d'abord prévu pour la séquence dans la chambre, que l'on avait ensuite transporté dans la scène située dans la pièce avec le caisson, qui va donc maintenant servir pour la dernière transformation de Jessup dans le corridor. On va lui faire porter le costume n° 1 (pensez-vous qu'il puisse être prêt pour demain après-midi ?). Je pense que l'on va lui faire donner des coups sur le mur, elle peut ensuite entrer en chancelant et s'écrouler... » Et Ken écrivit en fait toute la scène du couloir sur place, et nous la balança sans avertissement. Après des mois de planifications et de modifications, on avait abouti à la solution finale de cette façon : en prenant des éléments disparates abandonnés en cours de route, et en les arrangeant dans un ensemble cohérent. Ken tourna la scène avec Bill Hurt donnant des coups de poing sur le mur, et c'était *tout* ce qui devait se passer. Il eut ensuite l'idée de faire transposer l'image, Jessup en costume redevenant normal, et inversement, par un effet de montage alors qu'il tapait sur le mur. Plus tard il décida que cela rendrait mieux s'il donnait des coups sur le sol, et il obligea le pauvre Bill, dont la main était meurtrie comme ce n'est pas possible, à recommencer... »

Le scénario menaçant de la destinée que Smith avait appréhendée durant des mois était sur le point de devenir réalité...

D.S. : « Il faut garder à l'esprit que, même à ce stade, personne n'avait la *moindre* idée qu'il y aurait des effets optiques. Rien n'avait été *filmé* pour... C'était plus du genre : « Voici la meilleure façon de tourner ceci. Ensuite on va aller dans la salle de montage et voir ce que l'on peut en tirer. »

Quand les plans du couloir furent mis en forme et observés avec attention dans la salle de projection, le point culminant d'Altered States, cette production métaphysique, explosive de Ken Russell, demeurait toutefois douloureusement commun.

D.S. : « J'étais assez énervé qu'ils n'aient pas suivi l'idée de Maurice Seiderman. L'effet aurait été renversant... Je trouve que cela pouvait ressembler à quelque chose de jamais vu, mais ils n'ont simplement pas cru en lui. J'ai été amené à le connaître personnellement, et j'ai vu ce qu'il était capable de réaliser. Le problème était que personne ne pouvait se décider... Ils attendaient que tout s'illumine, que quelque chose leur tombe entre les mains... et cela n'arrivait pas. »

Bran Ferren ou l'Omnipotence de l'Ordinateur

Et la lumière fut... en la personne de Bran Ferren. En fait, l'éclairage est le travail de Ferren : petit génie de l'électronique, il créé sa propre compagnie à treize ans, invente des systèmes de sécurité, installe les light shows dans des discothèques à New York, et reçoit une bourse de mille dollars lors de son séjour au MIT pour analyser le contenu émotionnel des sons et de la parole en se servant d'ordinateurs (une recherche antérieure à l'analyse du stress vocal pour les détecteurs de mensonge). Principal responsable du retour du spectaculaire sur les scènes de Broaday, le bombardement sensoriel créé par Ferren d'orages, d'explosions, de volutes de brouillards, de projections, d'équipement de laboratoire dispensateur de vie, de musique jaillissant de tous côtés, a époustouflé les spectateurs de productions au budget énorme comme The Crucifer of Blood, Evita, *ainsi que le récent et malchanceux* Frankenstein, *de loin le plus important spectacle d'effets visuels de toute l'histoire du théâtre.*

B.F. : « Pour que la fin du film soit idéale, il fallait que ce soit le clou qui surpasse tout ce que l'on avait pû voir auparavant. Malheureusement, des gens engoncés dans des costumes en mousse de caoutchouc avec beaucoup de maquillage ne faisaient pas l'affaire. Je ne critique pas le travail de Dick Smith ; tous les costumes avaient été conçus à partir d'idées bien antérieures, et auraient dû être filmés dans des decors complètement différents, avec un autre éclairage. Ce n'était donc pas de sa faute, mais toujours était-il que tout cela n'était pas satisfaisant... Le film nécessitait une fin bien plus dynamique que de simples transformations physiques. Le problème était de savoir ce que l'on allait en tirer, et c'est un peu ce qui l'amena vers des effets optiques pour la post-production : mon domaine... Franchement, je n'y avais jamais songé. Au depart, on m'avait demandé de réaliser une séquence avec des effets d'éclairage qui, de toute évidence, a été appréciée. On m'a donc demandé de prendre en main la direction des effets visuels du film, et j'ai accepté. Une semaine plus tard, j'ai découvert que je remplaçais John Dykstra, et j'ignorais qu'il avait participé au film avant que je sois engagé. J'ai demandé à voir ce qu'il avait réalisé, et on m'a répondu : « Nous ne voulons pas que vous voyiez ce qu'il a fait. Nous voulons que vous travailliez avec un œil neuf. » Cela semblait ennuyeux, mais j'ai dit d'accord, et j'ai donc supervisé tous les effets visuels pendant le tournage. On m'a ensuite demandé de rester, et de m'occuper du travail de postproduction. Après cent quarante cinq jours de prise de vue, je n'avais pas tout à fait la tête à ça, mais c'était quelque chose que je n'avais jamais fait auparavant, et j'ai songé que ce serait un bon moyen de suivre certaines choses. »

Ferren établit son centre de commandement de postproduction à New York, où il pourrait aller tout à tour de son propre laboratoire de recherche et de création, curieusement nommé Associates and Ferren, à East Hampton, Long Island, aux bureaux de

The Optical House en plein Manhattan. La séquence finale dans le couloir devint une préoccupation immédiate et pressante.

B.F. : « Alors que l'on travaillait sur cette scène, nous devions nous débattre avec deux questions fondamentales : Qu'arrive-t-il, à la fois psychiquement et physiquement, aux protagonistes ? Et, à partir de ce que nous avons en notre possession, comment allons-nous le réaliser ? Le concept de départ, selon lequel Jessup subit cette métamorphose cosmique et se scinde en énergie moléculaire, était une de mes idées que tout le monde semblait apprécier. A partir de là, il suffisait de se demander comment le concrétiser. »

La première difficulté était d'isoler l'image de Bill Hurt sur le film pour que l'on puisse la traiter optiquement. Retourner les scènes, avec un bluescreen ou autrement, était à éliminer, parce qu'à l'époque, la période de production était achevée et les décors avaient été détruits, ce qui ne nous laissait qu'une technique dérivée du rotoscope comme unique alternative. Dans la mesure où la séquence comprenait beaucoup de mouvement et de flou dans l'image, le système standard dessiné à la main n'aurait pas donné des résultats satisfaisants.

B.F. : « Il est difficile pour un artiste de redessiner une séquence de façon satisfaisante au rotoscope quand un objet est soit troublé parce qu'il bouge, soit quand il correspond de très près à l'arrière-plan au point de vue couleur et densité. Il y a tout simplement trop de conjectures quant à la position du trait, et à cause du manque de corrélation visuelle entre l'exécution et la conservation dans le cerveau humain, on ne peut réaliser sérieusement une transition uniforme d'une image à l'autre. Nous avons donc mis au point un rotoscope asservi par ordinateur. »

Traduire l'image photographique dans une forme que l'ordinateur puisse traiter fût la première tâche que comprend la création d'un tel système. Associates and Ferren utilisèrent deux approches de base, en fonction du résultat désiré. La plus compliquée mettait en jeu des séparations chromatiques à partir des trois couleurs fondamentales rouge, vert et bleu, que l'on intégrait ensuite dans un scanner ponctuel. Ce dernier, à grande définition (6000 lignes) détaille chaque image en une série de valeurs d'intensité numérique, pouvant être alors utilisées par l'ordinateur pour distinguer, quantitativement, les éléments du film. Pour les applications plus directes, la pellicule était projetée, image par image, sur une plaque de données graphiques, permettant ainsi la conversion de vues en deux dimensions en coordonnées X et Y dont peut se servir l'ordinateur. Utilisant un procédé peu différent du rotoscope traditionnel, l'artiste informaticien a à sa disposition un crayon électronique pour tracer à la main, à partir de la plaque, toute silhouette ou objet qui doit être incrusté, donnant à l'ordinateur (dans le cas d'Altered States) le contour chiffré de Bill Hurt alors qu'il avance d'une image à l'autre...
Une fois que le moyen d'isoler l'image de Bill Hurt du reste du cadre fût au point, il demeurait toujours la question de savoir quoi en faire pour obtenir l'effet visuel désiré. Finalement, elle fut complètement mise à l'écart pour être remplacée par quelque chose d'autre totalement différent...

B.F. : « Les costumes de Dick Smith nous procurèrent les modifications originales dans la géométrie que l'on peut apercevoir dans les premières secondes, mais à partir de l'instant où l'on voit cet homme rouge, se déformant, glisser le long du mur et éclater en minuscules particules, ce n'est plus la prise de vue de base. A la place, les formes scintillantes proviennent d'un dessin créé par le graphisme informatisé et la truca. Nous ne nous sommes servis de l'image cinématographique que pour obtenir une sorte de modèle synthétique de la silhouette dans la mémoire de l'ordinateur. Ce n'est de la reproduction complète en trois dimensions en aucune façon, mais plutôt une manière de considérer les zones sombres et éclairées de l'image — relatant directement à des caractéristiques physiques sous un éclairage normal — et utiliser les valeurs de densité pour fabriquer une pseudo-représentation en trois dimensions. Nous avons ensuite entrepris le programme de production de pixels, qui est le nom que nous donnons à toutes ces particules d'énergie. Par l'intermédiaire du terminal de représentation graphique, on peut entrer les paramètres des pixels (taille, aspect, mouvement, densité, etc.) dans la mémoire de l'ordinateur, et une fois qu'ils y sont, l'opérateur peut créer un nombre quasiment illimité de formes changeantes. On relie alors tout ça aux autres programmes, comme le modelage en pseudo 3-D, qui était essentiel. Si nous avions simplement incorporé une image, cela aurait ressemblé à une incrustation en bluescreen, ou encore à un découpage chromatique en deux dimensions. Au lieu de ça, la silhouette insérée était conçue dans l'espace pour que les formes des grains soient comparables au corps original à la fois pour la texture et le relief. Quand elle se tournait, le motif devenait plus dense, et les bords s'éclaircissaient, pour qu'il apparaisse vraiment enveloppé autour de lui plutôt que simplement incrusté par dessus. »

Même après que l'image de Bill Hurt dans son costume de caoutchouc ait été redessinée au rotoscope et remplacée avec succès par sa réplique en pixels, Ferren continua à s'occuper de la séquence finale dans le couloir. En conséquence, une fois que cette dernière eût glissé du matérialisme dans le métaphysique, on décida, dans un souci d'homogénéité, que la transformation dans la pièce renfermant le caisson avait également besoin de modifications. Bran Ferren et son équipe de post-production se remirent au travail, et améliorèrent optiquement ces prises de vues qui avaient déjà été approuvées. Par la suite, on établit que Blair Brown ne serait pas de reste, afin de mieux correspondre avec son compagnon scintillant. On se servit de caches graduels pour créer un effet de lueur autour de son costume crevassé sur lequel défilaient les images projetées avec la transflex.

B.F. : « C'était son « feu cosmique », ainsi que le qualifiait Ken Russell. Au départ, nous avions opté pour une optique quelque peu pédante, à savoir que si quelqu'un est en feu, et qu'il applique son bras contre un mur, alors celui-ci se met à brûler... Mais Ken n'en voulait pas. D'où le « feu cosmique » : c'est chaud, mais rien ne s'enflamme. Par conséquent, pour réaliser ceci, nous avons conçu une série de caches pour l'aura autour d'elle une sorte d'enveloppe gazeuse pour qu'elle paraisse dégager plus de chaleur, et semble plus terrifiante). Sa silhouette a été ensuite avivée, alors que le contraire était fait pour la pièce. Nous avons également ajoutés quelques mattes que personne au monde ne remarque à part moi, pour que, quand sa main se rapproche du mur, il reluise, quand elle est près de Bill, il soit rouge, et quand on aperçoit les reflets sur le sol, ils correspondent pour la couleur et la densité qu'ils auraient effectivement s'ils provenaient directement de son corps. En fait, nous avons accompli tout ce que nous avons pû pour améliorer les choses, et rendre la situation un peu plus crédible, afin de ne pas simplement voir une forme lumineuse dans un couloir et rien autour d'elle n'en étant modifié... Le contraste a également été changé, et des effets d'ondes de chaleur ont été ajoutés optiquement sur l'image et la lueur sans affecter l'arrière-plan, dans l'unique but de le déformer et le diffuser un peu, ainsi que pour accroître l'effet visible de la température. »

La scène finale dans le couloir, où Bill Hurt et Blair Brown se transforment, agissent de façon semblable, et se reconstituent, fût, de loin, l'entreprise la

Haut : La dernière scène dans le couloir, à la plastique superbe, sauvée de la banalité par Bran Ferren.
Bas : Ken Russell dirigeant ses deux jeunes acteurs, William Hurt et Blair Brown, sortis grâce à lui de l'anonymat



plus difficile de Bran Ferren. Les quatre-vingt-dix secondes définitives de film nécessitèrent huit mois complets de travail pratiquement sans interruption.

B F : « Contrairement aux autres scènes où tout collait parfaitement, *rien* ici ne tombait en place : chaque chose, l'une après l'autre, a dû être conquise.. Mais je suis de l'école de pensée qui veut que l'on ne triche pas quand on réalise des effets spéciaux. Quand on fait une transition sur un acteur, on ne le montre pas à un certain stade, puis on coupe sur autre chose, pour revenir à lui à une autre étape. Si on l'abandonne dans le corridor alors qu'il est en train de se transformer, il est où on l'avait laissé lorsque l'on s'intéresse de nouveau à lui, à moins bien entendu d'un laps de temps important entre les deux... Cela crée encore plus de travail : au lieu d'avoir un ramassis de plans séparés, on obtient peut-être une cinquantaine de transitions qui s'enchaînent les unes dans les autres. Toute la séquence est comme ça

J'ai envisagé les fondus, mais j'ai finalement opté pour un montage rapide Par moments, Bill est lui-même pour une image, puis disparaît pendant trois autres — des fractions de seconde. L'ennui était qu'aucune d'entre elles ne correspondait avec les plans dont nous disposions. On regardait deux costumes différents, deux géométries différentes où on ne voit pas le costume, mais les images autour de lui, des plans de Bill au naturel frappant sur le mur, et *rien* de tout ceci n'était coordonné... avec de plus des mouvements de caméra non stabilisés, et toute personne de bon sens vous aurait dit que c'était *impossible* de les monter ensemble Par conséquent, j'ai accepté le défi, accomplissant des repositions dans l'espace, basculant, tournant, modifiant la densité et la couleur, afin d'obtenir un tout homogène Dans une séquence où il bouge d'avant en arrière, il y a onze bouts de film collés ensemble, et aucun qui ne correspondait au suivant. Si on la regarde image par image, c'est un enchevêtrement gigantesque... Mais c'était aussi prendre à son avantage dans le mouvement la *perception* du spectateur pour le guider à travers la scène par rapport à ce qui existe concrètement sur le film »

Déception d'un Créateur

***Tandis que les effets spéciaux partent d'eux-mêmes, personne n'est plus qualifié que Dick Smith pour annoter le tournage dément d'*Altered States.**

D.S.: « Je me moque vraiment des améliorations optiques. Je suis certain qu'en montant cette séquence, ils se sont aperçus qu'elle était trop fade... il lui fallait quelque chose qui suggère l'énergie, la couleur l'agitation. Pour ce point, je suis totalement d'accord avec eux : si on doit utiliser des costumes de latex, améliorez les de toutes les façons.. Ce qui m'a déçu est leur usage dans un but pour lequel ils n'étaient pas prévus à la base. Le costume n° 1 dans le couloir avec un bras manquant n'a même *aucun* sens. . Et que veut dire le n° 3 dont on s'est servi dans la pièce du caisson, avec cette masse déformée enroulée autour de sa tête ? Quand on regarde les trois costumes dans leur ordre logique, on peut discerner la mutation progressive et comprendre les stades de la détérioration de Jessup, et c'est tout Tout le concept a disparu... Si la scène du caisson avait été réalisée comme prévu au départ, et améliorée optiquement, j'en aurais été très heureux. Telle qu'elle est, j'en ai le cœur brisé..

Dans cette industrie, en tant que maquilleur, un travail vraiment particulier, ou avec une certaine ampleur, n arrive qu'une ou deux fois en dix ans. Pour ma part, je considère peut-être *L'Exorciste* comme ce que j ai créé de mieux. Depuis, je n'ai pas eu l'occasion de faire quelque chose qui soit *bon*... Pour cette raison, quand *Altered States* est arrivé, je l'ai considéré comme une autre de ces rares occasions de réaliser quelque chose de superbe. Et quand on s'immerge corps et âme dans un tel travail, il est très décevant de s apercevoir plus tard qu'il a été gâché. Ce n'est pas très grave si on est jeune, et avec une longue carrière devant soi, mais je suis conscient que mes heures sont comptées. J'ai déjà refusé cette année plusieures tâches importantes que je jugeais ne pas valoir l'effort suprême de me tuer au travail dessus... Il faut ça, et franchement, je ne sais pas combien de temps je peux encore m'attendre à avoir l'énergie nécessaire pour ce type d'effort créatif soutenu... Je ne peux espérer qu'un jour, j'aurai cette possibilité, une fois de plus, de réaliser des maquillages qui sortiront vraiment de l'ordinaire et resteront dans les mémoires».

(Traduit de l'américain par Dominique Monrocq)

Le loup-garou de Londres

La question qui était sur toutes les bouches lors de la sortie d'**American Werewolf** aux Etats-Unis était de savoir si les effets spéciaux de Rick Baker seraient, ou non, supérieurs à ceux de Rob Bottin dans **The Howling**. La réponse est, à notre avis, negative. Fort heureusement, **American Werewolf** a de nombreuses autres qualités

Le film s'ouvre sur deux jeunes touristes américains en vacances dans un coin desolé du nord de l'Angleterre. Ceux-ci vont être attaqués par un authentique loup-garou, qui sera abattu par les villageois des environs. L'un des deux jeunes gens est tué, l'autre survit, après avoir été mordu par le loup-garou

John Landis, auteur du scénario et réalisateur du film, est à la fois respectueux du mythe du loup-garou (et c le par ailleurs les studios Universal !), et innovateur. Son loup-garou est un *vrai* loup, pas un homme au faciès lupin. Il peut être tué par n'importe quelle arme, et non seulement par des balles d'argent

L'histoire de Landis nous fait suivre le touriste rescapé, magnifiquement interprété par l'acteur David Naughton. Celui-ci se retrouve dans un hôpital Londonien, où il tombera amoureux de son infirmière. Tout irait pour le mieux s'il n'était hanté par des cauchemars et... par la vision du spectre décomposé de son ami (le zombie le plus drôle de l'histoire du cinema, joué par Griffin Dunne) qui le prévient qu'à la prochaine pleine lune, il va se transformer en loup-garou

La suite du film conte les mésaventures de Naughton, de nuit comme de jour, jusqu'à la conclusion finale

American Werewolf a l'originalité d'être en fait un peu comme deux films en l'un. L'aspect comique des aventures des deux touristes americains, puis de celles de Naughton suffirait en soi à justifier un film, une comédie intitulée **An American in London**. Les talents et le charme de Naughton et Dunne, et la beauté de Jenny Agutter (déjà rencontrée dans **Logan's Run**), sans oublier la qualité des rôles de second plan et les nombreux clins d'œil réservés aux spectateurs, feraient du film un excellent morceau d'aventures comiques, même en l'absence du facteur lycanthropique. Celui-ci fournit au film ses éléments fantastiques plus traditionnels : scènes de violence, d'angoisse, de transformation d'homme en loup. Le talent de John Landis, et celui de ses acteurs, est d'avoir réussi à faire un film fantastique qui n'est pas seulement un film fantastique mais aussi une comédie, une histoire empreinte d'humanité et d'humour (David Naughton rappelle un peu Elliott Gould).

On pourra regretter néanmoins que la direction de John Landis déborde à certains moments dans la gratuité ; certains effets, en particulier le maquillage de plus en plus horrible de Dunne et les spectaculaires accidents d'automobiles de la fin du film paraissent un peu inutilement excessifs dans la démesure. Sans doute faut-il voir là un trait propre à l'auteur de **Blues Brothers** et **Animal House** qui faisaient preuve des mêmes débordements

Les cauchemars de David





Une métamorphose d'homme en bête extrêmement douloureuse (David Naughton)

Le scénario d'**American Warewolf** est, autrement, irréprochable. Le mariage de la comédie et de l'épouvante est, ici, mené bon train et le film projette, tant par ses décors, sa photo que son interprétation, une grande impression de réalisme, qui fait que sa crédibilité est immense. Les spectateurs sont, en particulier, amenés à s'identifier avec Naughton et celui-ci devient une figure tragique plus qu'un objet d'horreur.

Après la projection du film, certains pourront critiquer tel ou tel aspect de l'histoire, laissés dans l'ombre : par exemple, l'identité du loup-garou qui attaque les deux touristes n'est jamais révélée. Depuis combien de temps existait-il ? A-t-il attaqué d'autres personnes ? Si les Villageois en ont peur, et s'ils le connaissent, pourquoi ne l'ont-il pas tué avant ? Pourquoi renvoient-ils Naughton, blessé, à Londres en sachant qu'il est atteint par la maladie ? Autant de questions pas vraiment expliquées dans l'intrigue.

Une majeure partie du succès d'**American Werewolf** réside, comme nous l'avons dit, dans l'intérêt humain de l'histoire, et le charme incontestable de ses interprètes. Ceci étant, les effets spéciaux de Rick Baker figuraient parmi les points ayant servi à « vendre » le film auprès des fans. Gageons que la sortie de **The Howling**, réalisé pour un plus petit budget par Joe Dante et, pour les scènes de transformation, par Rob Bottin, un ancien « élève » de Baker, n'a pas fait plaisir à Landis. Les scènes de transformation de **The Howling**, contrairement à celles de **American Werewolf**, ne portaient que sur la tête, le buste et les mains, en plans séparés. Il n'y avait pas de tentative pour présenter une vue totale du corps humain en pleine mutation. Le résultat était également plus modeste : Landis a comparé le loup-garou de **The Howling** au Vil Coyote des dessins animés de la Warner (bip-bip !). La remarque, bien qu'acide, est juste, mais parfois la « modestie » paye et il vaut mieux être parfait dans le cadre de limites acceptées que trop ambitieux. Le loup-garou de **American Werewolf** se présente comme un loup géant, pas comme un homme-loup de style **Howling**. La transformation englobe l'ensemble du corps de Naughton, et pas seulement une partie de celui-ci. Le prix que paye Rick Baker est cependant trop grand pour justifier l'effet présenté : en effet, la crédibilité des séquences de **American Werewolf** est moindre que celles de **The Howling**. Ceci est dû, en grande partie, aux limites inhérentes des techniques employées, qui sont les mêmes dans les deux films (seul le degré quantitatif d'utilisation varie). La transformation de **Howling** était fluide, avec un nombre minimum de coupures, quasiment de l'animation. Celle de **American Werewolf** est hachée, et fréquemment un nouveau plan est substitué à un autre au montage. Elle est, de plus, tournée sous lumière crue (avec un disque de musique pop dans le fond, ce qui est une erreur), au lieu de l'éclairage soigneusement tamisé de **The Howling**. Le résultat d'ensemble est qu'à vouloir être trop ambitieux, Rick Baker nous donne peut-être une magnifique prouesse technique — encore que bien d'autres « trucs » seront décelés même lors de la première projection par un spectateur attentif — mais inférieur malgré tout à la séquence de **The Howling** du point de vue de son impact visuel ou émotionnel.

Ceci n'entache que de très peu les autres qualités du film qui, elles dépassent, et de loin, le film de Joe Dante. **American Werewolf** est, finalement, un morceau de bravoure qui a malheureusement voulu en faire un peu trop ici et là, ce qui l'empêche d'être la réussite parfaite qu'il aurait pu être. Ceci étant, les films de ce calibre sont rares, et le plaisir éprouvé lors de sa projection fait plus que compenser ses quelques lacunes. Il est certain que John Landis, comme Spielberg, va nous donner d'autres œuvres majeures dans le genre fantastique.

Jean-Marc Lofficier

U.S.A. 1981 - *Production :* Lycanthrope Films. *Prod. :* George Folsey Jr. *Réal. :* John Landis. *Prod. Ex. :* Peter Guber, Jon Peters. *Scén. :* John Landis. *Phot. :* Robert Paynter. *Dir. art. :* Leslie Dilley. *Mont.* Malcolm Campbell. *Mus. :* Elmer Bernstein. *Son :* Dennis Fraser. *Maq. :* Rick Baker. *Cost. :* Deborah Nadoolman. *Int. :* David Naughton (David Kessler), Jenny Agutter (Alex Price), Griffin Dunne (Jack Goodman), John Woodvine (Dr Hirsch), Lila Kaye (la barmaid), Paul Kember (Sergent McManus), Don McKillop (inspecteur Villiers), Frank Oz (Mr Collins), Brian Glover, David Schofield. *Dist. en France :* Coline. 97 mn. Technicolor.

ENTRETIEN AVEC

IVAN REITMAN

PRODUCTEUR DE

METAL HURLANT

Ivan Reitman nous a reçus dans son luxueux bureau des studios Burbank, où des compagnies cinématographiques telles Warner, Columbia, Ladd, Orion, etc. louent des départements. Reitman, déjà fier du succès au box-office de sa comédie troupière **Stripes**, montre beaucoup d'enthousiasme et de compétence à propos de **Heavy Metal**. Sa façon de nous raconter la petite histoire du tournage trahit son profond engagement dans ce film.

Comment avez-vous été amené à produire Heavy Metal ? Connaissiez-vous le magazine ?

« Métal Hurlant » ? Oui. En fait, je connaissais les deux versions, la française et l'américaine. La raison qui m'a amené à faire ce film est que j'avais produit *Animal House (American College)* avec le « National Lampoon », qui est également l'éditeur de « Heavy Metal » aux U.S.A. Ils avaient des problèmes pour faire le film ici. Beaucoup de studios avaient déjà refusé. Len Mogel, l'éditeur, connaissait mes antécédents. Il savait que j'avais fait un certain nombre de films avec l'argent canadien à l'abri du fisc (le système des « tax-shelter »), aussi voulait-il savoir si je pouvais aider à réunir des fonds pour ce film. C'est ainsi que je me suis retrouvé impliqué dedans.

Pourquoi tant de studios ont-ils refusé ?

Universal était le premier sur le projet. Ils n'ont jamais vraiment voulu le faire, mais ce qui s'est passé est que le « National Lampoon » avait un contrat global pour tous leurs produits, à cause du contrat d'*Animal House*, si bien que *Heavy Metal* a été automatiquement pris en charge par Universal comme partie de ce contrat global. Mais ensuite, après y avoir beaucoup réfléchi, les gens d'Universal ont décidé qu'ils n'aimaient pas les films d'animation, qu'ils ne croyaient pas en leur succès ; ils ne voulaient donc plus faire le film. A ce moment, la 20th Century Fox l'a acheté... (*Note* : la Fox s'est intéressée au film car, à l'époque, le « National Lampoon » avait publié les livres « Illustrated Alien », et « Making of Alien »). Mais, quand Alan Ladd a quitté la compagnie, la Fox a cessé de s'intéresser au film. Je crois qu'ils avaient en plus beaucoup de difficultés à acheter les droits à Jean-Pierre Dionnet, l'éditeur français. Il a donc fallu que nous repartions à zéro, en fait.

Qu'est-ce qui avait été fait avant que vous n'arriviez, et pourquoi ne pouviez-vous pas conserver ce travail dans le film ?

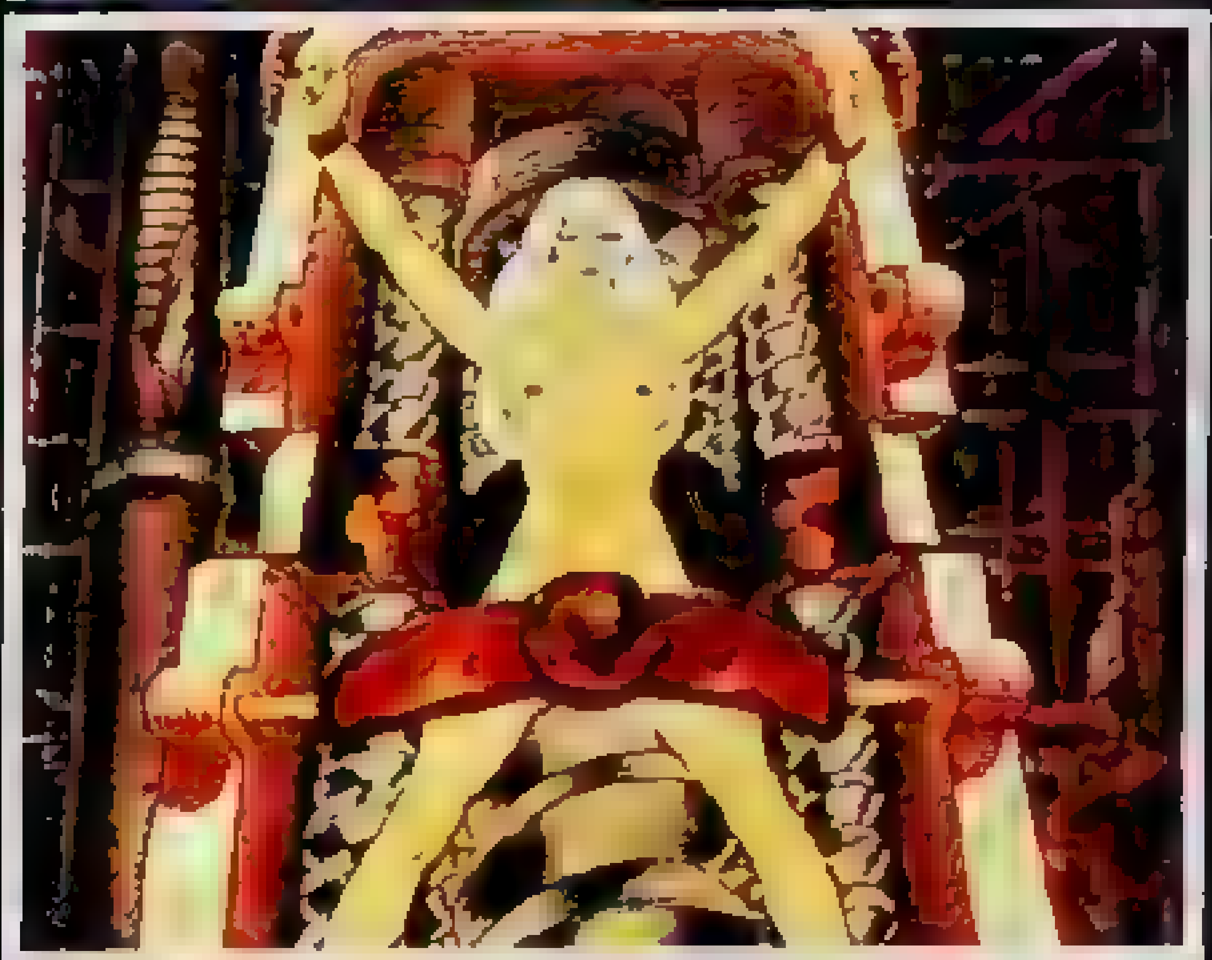
Eh bien, je sais qu'à l'origine, ils voulaient faire un film comportant « Arzach » de Moebius, « Arabian Nights » de Corben, et un grand nombre de petits récits de Caza et de beaucoup d'autres dessinateurs français. Quand j'ai repris le film, j'ai eu vraiment envie d'utiliser « Arzach », car je trouve que c'est une des réussites les plus brillantes de Moebius, mais il s'est trouvé que « Métal Hurlant », ou plus exactement Les Humanoïdes Associés ont fait faillite, et tous les droits ont été bloqués en litige. Nous ne savions pas qui possédait quoi. Nous avons finalement réussi à contacter Moebius en personne, mais il nous a dit : « C'est Dionnet qui possède tout, je ne peux rien vous donner », et comme ça devenait très compliqué, j'ai déclaré : « On laisse tomber ! On repart à zéro, il y a d'autres grands dessinateurs dans le monde. » En ce qui concerne Richard Corben, j'ai personnellement trouvé que l'histoire de « Den » était meilleure que « Arabian Nights ».

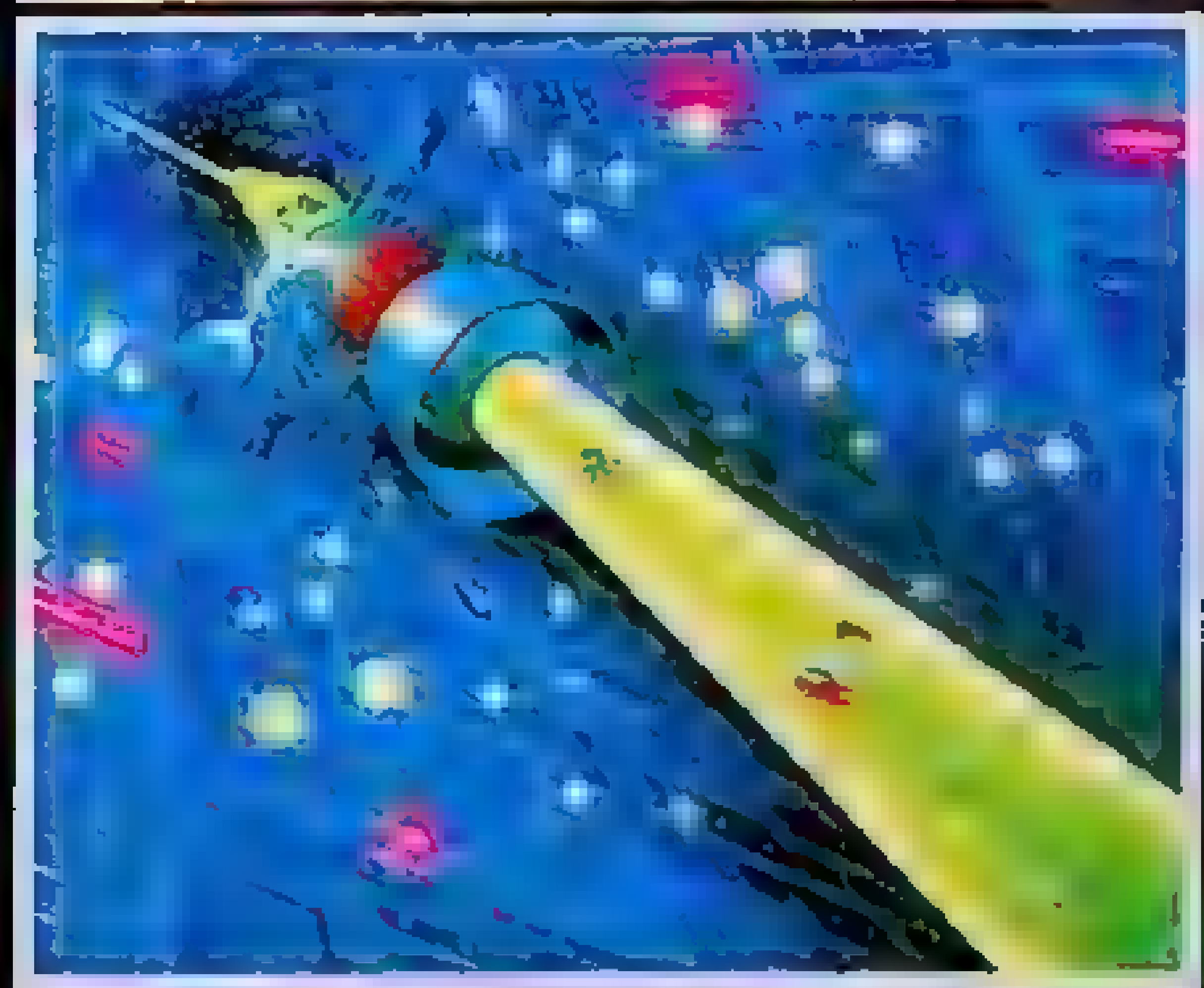
Existait-il déjà un script avant votre arrivée ?

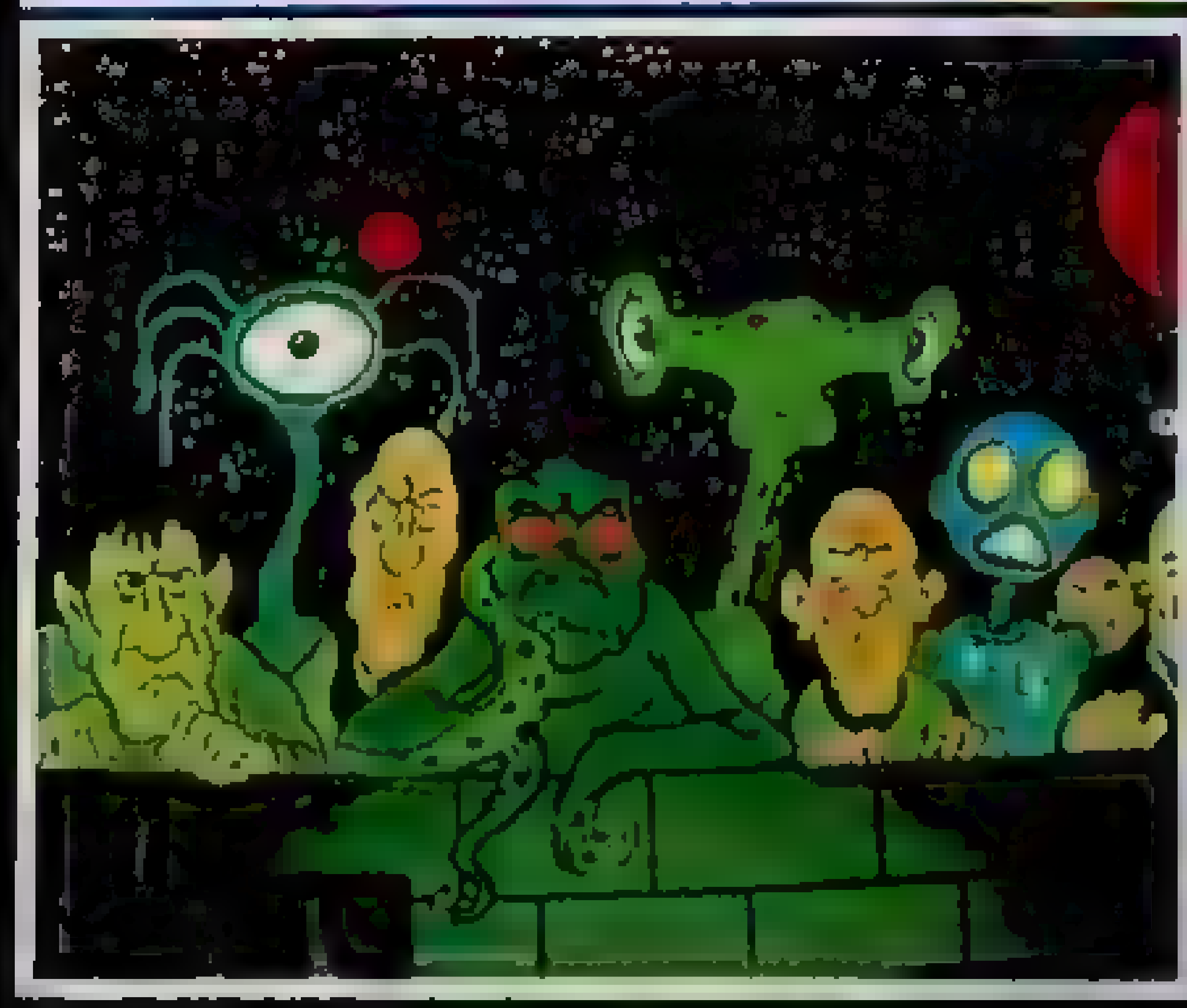
Oui, écrit par l'auteur de SF Harry Harrison, mais il était basé sur toutes ces histoires originales, on ne pouvait donc pas l'utiliser. Je voulais aussi que le film ait un esprit plus jeune.

Quel a été votre rôle ?









Eh bien d'abord, j'ai dû financer le film, ce que j'ai fait grâce à une couverture fiscale canadienne. Ensuite, j'ai écrit un nouveau script, j'ai trouvé de nouvelles histoires et j'ai dû réunir une équipe d'animation. Le scénario, tel qu'il est maintenant, est basé sur un grand nombre d'histoires de différents auteurs. Il a été écrit par Len Blum et Dan Goldberg avec qui j'avais travaillé sur *Strippes* et *Meatballs (Arrête de ramer... t'es sur le sable)*. Les histoires originales étaient de Corben, Dan O Bannon, etc.

Avez-vous eu des problèmes pour conserver un fil directeur tout au long du film ? Bien que Grimaldi (le mal, la sphère verte) ait fourni les transitions entre les histoires, il m'a semblé qu'il n'y en avait pas entre « B-17 » et « Beautiful but Dangerous » ?

En fait, il y a réellement continuité, mais il se peut que vous ne l'ayez pas remarqué. Quand j'y repense, j'aurais aimé avoir un lien plus étroit entre les deux histoires. Tel quel, c'est peut être un peu trop subtil. Ce qui se passe est qu'à la fin de « B-17 », la silhouette de l'homme qui va se faire tuer par les monstres devient un relevé d'ordinateur dans le vaisseau spatial dirigé par les deux extra-terrestres. C'est un changement très surréaliste !

Y a-t-il eu des difficultés pour construire le script avec autant d'histoires ?

Toute chose a son propre lot d'inconvénients, à cet égard, et il y en avait d'autant plus ici que toute modification que nous aurions aimé faire dans le scénario se serait répercutée sur l'animation, ce qui aurait été difficile et coûteux ; nous n'avons donc pas pu apporter beaucoup de changements tard dans le film. Nous devions tous les faire avant que la majeure partie de l'animation ne soit commencée

Quels changements importants ont donc été faits ?

Eh bien, « B-17 » par exemple, a dû être raccourci. Nous devions le simplifier pour conserver son caractère effrayant. Je suis plutôt content du résultat, mais c'était difficile

Il y a une question que le public français, j'en suis sûr, aimerait que je vous pose. Je comprends pourquoi les contributions françaises à** Heavy Metal **ont été abandonnées, mais en même temps, le film tel qu'il apparaît maintenant reflète tout à fait certaines idées graphiques, certains aspects qui figuraient dans les histoires françaises. Je pense à la ressemblance entre l'oiseau d'Arzach et celui de Taarna, par exemple, ou entre le New York de Harry Canyon et le Délirius de Druillet. Qu'en pensez-vous ?

Je ne connais pas bien Délirius, que je n'ai pas lu. Ce qui s'est passé avec « Harry Canyon » est que nous avons engagé un dessinateur espagnol nommé Juan Gimenez, qui a dessiné toute l'histoire en partant de rien. Je crois qu'il a beaucoup de talent, mais je ne sais pas s'il connaît Moebius ou Druillet... De toute façon, toutes les descriptions figuraient dans le script et, franchement, je crois que personne dans notre équipe n'avait même connaissance de cette histoire. Je pense que dans une certaine mesure, tout le monde « emprunte » aux autres. Il semble qu'il y ait beaucoup d'influences réciproques. Il y a seulement quelques histoires originales comme celle-ci, et elles ont toutes certaines similitudes en termes de SF ou de fantastique

Et pour l'oiseau de Taarna ? Il ressemble vraiment à celui d'Arzach !

Oui, effectivement... En fait, nous avons essayé de le faire aussi différent que possible. Mais, il nous fallait une créature volante dans l histoire, et nous avons passé beaucoup de temps à essayer d'en créer une nouvelle. Mais cet oiseau est relativement semblable à celui d'Arzach, surtout à cause de sa couleur. Vous savez, avec « Taarna », nous avons rencontré beaucoup de difficultés pour obtenir ce que nous voulions des dessinateurs, qui sont réellement très bons. Je crois que le style de couleurs est très différent de Moebius : c'est très intense. Il y a pourtant un tracé au noir, qu'on remplit avec des couleurs, ce qui ressemble à ce que fait Moebius. Tous les personnages sont bien sûr différents des siens, mais l'oiseau est malgré tout assez semblable

Y a-t-il eu des problèmes pour le montage de l'animation ? J'ai remarqué que les styles étaient assez différents...

Les styles étaient censés être différents ! L'idée était de faire chaque histoire complètement différente des autres. J'ai constaté une chose : les gens ne remarquent même pas les différences de styles, et ça me surprend car elles sont très importantes. Notre grand problème, bien entendu, a été de maintenir la qualité en étant dispersés un peu partout. Mais c'était la seule façon d'avoir suffisamment d'animateurs de talent. Nous avons utilisé une très bonne équipe française, que nous avons amenée au Québec. A vrai dire, ce sont les animateurs français qui ont fait l'oiseau de Taarna ! Nous avions aussi des Japonais, des Espagnols, beaucoup d'Anglais évidemment, et une équipe nombreuse ici, à Los Angeles, et dans trois villes au Canada. Nous étions partout ! Notre producteur associé et directeur artistique, Michael Gross, prenait sans arrêt l'avion. Il était en l'air la plupart du temps, volant d'un endroit à un autre. Nous avions également nos propres directeurs de production, dans chaque centre, pour coordonner le tout. C'était très coûteux de procéder ainsi, mais c'était vraisemblablement la seule façon de le faire avec la meilleure qualité

Quel a été le coût du film, et quelle est son importance par rapport aux autres films d'animation ?

Le coût était d'environ 10 millions de dollars. A titre de comparaison, *American Pop* de Bakshi a coûté entre 4 et 5 millions. Le dernier Disney, *The Fox and the Hound*, était un peu plus cher, mais c'est le seul

Avez-vous utilisé le rotoscope, comme Bakshi ?

Oui, mais seulement pour Taarna. Elle a été rotoscopée, mais ça n'a pas été fait de la même façon que Bakshi, qui lui peint par-dessus les figurants ! Nous avons fait par la méthode Disney la plus classique : nous avons pris le film, nous en avons tiré des épreuves séparées, puis à partir de ça, nous avons fait le tracé, ensuite nous l'avons amélioré et peint

Les auteurs des bandes dessinées ont-ils été coopératifs ?

Oui, très. Angus Mc Kie a fait tous les décors. Howard Chaykin et Mike Ploog ont également accompli un travail fantastique. Berni Wrightson n'a pratiquement rien fait, nous sommes simplement partis de son histoire originale « Captain Stern ». Je crois que c'est le sketch le plus proche de l'original

En regardant l'animation, aujourd'hui, aimeriez-vous changer ou améliorer certaines choses ?

Je trouve qu'une partie de l'animation n'est pas parfaite. Certains essais nous ont fait perdre beaucoup d'argent, énormément d'heures de travail, et ils n'ont finalement pas été très réussis

Par exemple ?

Eh bien, « Soft Landing » en est un. Attention, il fonctionne très bien et la musique est excellente. Mais vous ne pouvez vous imaginer tous les ennuis qu'il nous a causé. En dépit du fait que beaucoup de gens m'ont dit qu'ils aimaient vraiment la chute de la voiture et que c'était leur moment préféré, je pense que c'est une des séquences qui ne sont pas aussi réussies qu'elles auraient dû l'être. Nous l'avons entièrement refaite deux fois, une fois en utilisant l'animation traditionnelle, et une autre avec une maquette pour rotoscope qui était peinte à l'aérographe. L'aérographe en animation est *très* cher et demande *énormément* de temps ! Je ne sais pas si ça valait la peine. Cette séquence aurait pu être plus réussie

Personnellement, j'ai trouvé que les scènes de « Grimaldi » avec la petite fille étaient trop statiques

Je pense que la séquence de « Grimaldi » est très bien animée, mais c'est en même temps un type d'animation très traditionnelle, dans le genre de Disney. Nous l'avons fait délibérément, pour changer de style.

Y a-t-il d'autres scènes que vous aimeriez changer, avec le recul ?

Ma foi, il y a un premier plan de Taarna, en train de voler au-dessus d'un paysage en mouvement que je changerais peut-être. Voici ce que nous avons fait : nous avons réellement construit un paysage de 20, 30 ou 35 mètres de long — je ne me souviens plus de la longueur exacte — avec tous les détails. Ensuite, nous avons pris une caméra dirigée par ordinateur, et nous avons filmé le vol, puis nous avons reproduit ce plan de 60 secondes sur 2 000 images, que nous avons ensuite fait retoucher et que nous avons transformées en vraies images d'animation. Puis, chaque image, individuellement, a été peinte à la main, car nous avons constaté que si nous peignions juste le décor, ça ne ressemblerait pas à de l'animation. Ça aurait ressemblé à une maquette ! Nous voulions obtenir d'une façon ou d'une autre cette impression de profondeur dans le vol, ce qui n'a jamais été fait dans un film d'animation. La même

technique que dans *Star Wars* quand ils volent dans les tunnels de l'Etoile Noire, mais en animation. Donc, nous avons pris chacune de ces images, dessiné une séquence d'animation pour Taarna, et fait une surimpression de son vol en descente. C'était formidable, mais nous nous sommes aperçus que nous ne pouvions pas utiliser les mêmes couleurs vives pour cette séquence, aussi a-t-elle l'air un peu trop terne comparée au reste de « Taarna » qui est très excitant. Pour une séquence qui dure 40 secondes à l'écran, nous avons dépensé près de 100 000 dollars. Je ne sais pas si je le referais ! Un autre exemple du même genre : nous avons utilisé jusqu'à sept images en surimpression pour créer l'effet de profondeur. Nous traitions chacune d'entre elles, l'une après l'autre. Le problème est que cela rend le film légèrement flou la moitié du temps. Avec le recul, là non plus, nous ne l'aurions peut-être pas fait de cette façon.

Vous occupez-vous également du choix de la musique ?

Bien sûr ! Nous pouvions choisir la musique que nous voulions, c'était juste une question de droits avec le compositeur d'origine. Ce fut plus dur d'obtenir certains des groupes que nous voulions... Je n'avais aucune expérience pour traiter avec eux. Je n'avais aucune relation. C'est là qu'Irving Azoff est entré en scène. C'est l'impressario de nombreux groupes importants dans ce pays. Il nous a appelés pour nous demander si nous avions besoin de son aide et j'ai dit oui. Nous avons fait une liste des groupes qui seraient idéaux, et ensuite il a essayé de les avoir. Pour certains, il pouvait, pour d'autres non, et nous allongions notre liste. Les groupes travaillaient de la façon suivante : certains d'entre eux venaient voir des extraits du film ; tous lisaient le script ; certains nous donnaient juste un coup de téléphone et nous envoyaient une chanson que nous tentions d'inclure dans ce que nous avions tourné, jusqu'à ce que nous ayons notre série complète de chansons. Les autres adaptaient leurs chansons au métrage déjà existant, comme Black Sabbath ou Devo.

Pas de groupes français ?

Un seul : Trust. C.B.S. nous a fait prendre Trust si nous utilisions une autre de leurs productions.

Etes-vous satisfait du film ?

Il ressemble beaucoup à ce que nous avions conçu. Je crois qu'à l'exception d'un seul plan, il est *exactement* tel que je l'ai toujours eu à l'esprit.

N'aviez-vous pas peur que votre film soit sévèrement classé par la censure américaine, en raison du sexe et de la violence qu'il contient ?

Cela me préoccupait un peu, mais je ne pensais pas qu'il le serait. Nous avons coupé un seul plan à cause de ce souci, mais tout le reste a été laissé intact.

A votre avis, quelle est la place de Heavy Metal dans le marché du film d'animation ? Quelle sorte de film avez-vous réellement essayé de faire ?

Je voulais simplement faire un film pour ce que je considère comme la majorité du public de cinéma, c'est-à-dire, pour l'Amérique du Nord, les jeunes entre 14 et 35 ans. Tous mes films s'adressent à ce public. Des gens plus vieux, ou plus jeunes, pourraient apprécier le film, mais vraiment, il a été fait pour les adolescents et les jeunes adultes, spécialement celui-ci du fait de son côté musical. Quand nous avons fait *Heavy Metal*, c'était vraiment pour recréer l'excitation procurée par le magazine. J'ai pensé que si je pouvais prendre quelques-unes des meilleures histoires du magazine, ou des histoires comme celles-ci, avec un peu la même sorte de graphisme, et essayer de les recréer dans un film, ce serait un film comme on n'en avait encore jamais fait. Je n'avais jamais vu ce genre de choses dans un film d'animation. Je trouvais que les films de Ralph Bakshi étaient nuls, et que les Disney étaient bons, mais à condition que vous ayez moins de 8 ans. Je voulais faire quelque chose qui m'exciterait *moi*.

Pensez-vous que quelqu'un qui ne connaît pas bien le magazine « Métal Hurlant », ou même les bandes dessinées en général, puisse prendre autant de plaisir au film qu'un connaisseur ?

Je crois, en y resongeant, que nous aurions pu le rendre un peu plus accessible. Si j'avais eu plus de temps et maintenant que j'en sais plus sur l'animation en général, je vois comment j'aurais pu l'améliorer pour qu'il touche un plus large public. Néanmoins, je crois que pour l'adolescent moyen qui aime le rock, qu'il lise « Métal Hurlant » ou pas, le film lui plaira. Il se peut également que quelqu'un de plus de 30 ans qui n'écoute jamais de rock ne l'apprécie pas beaucoup.

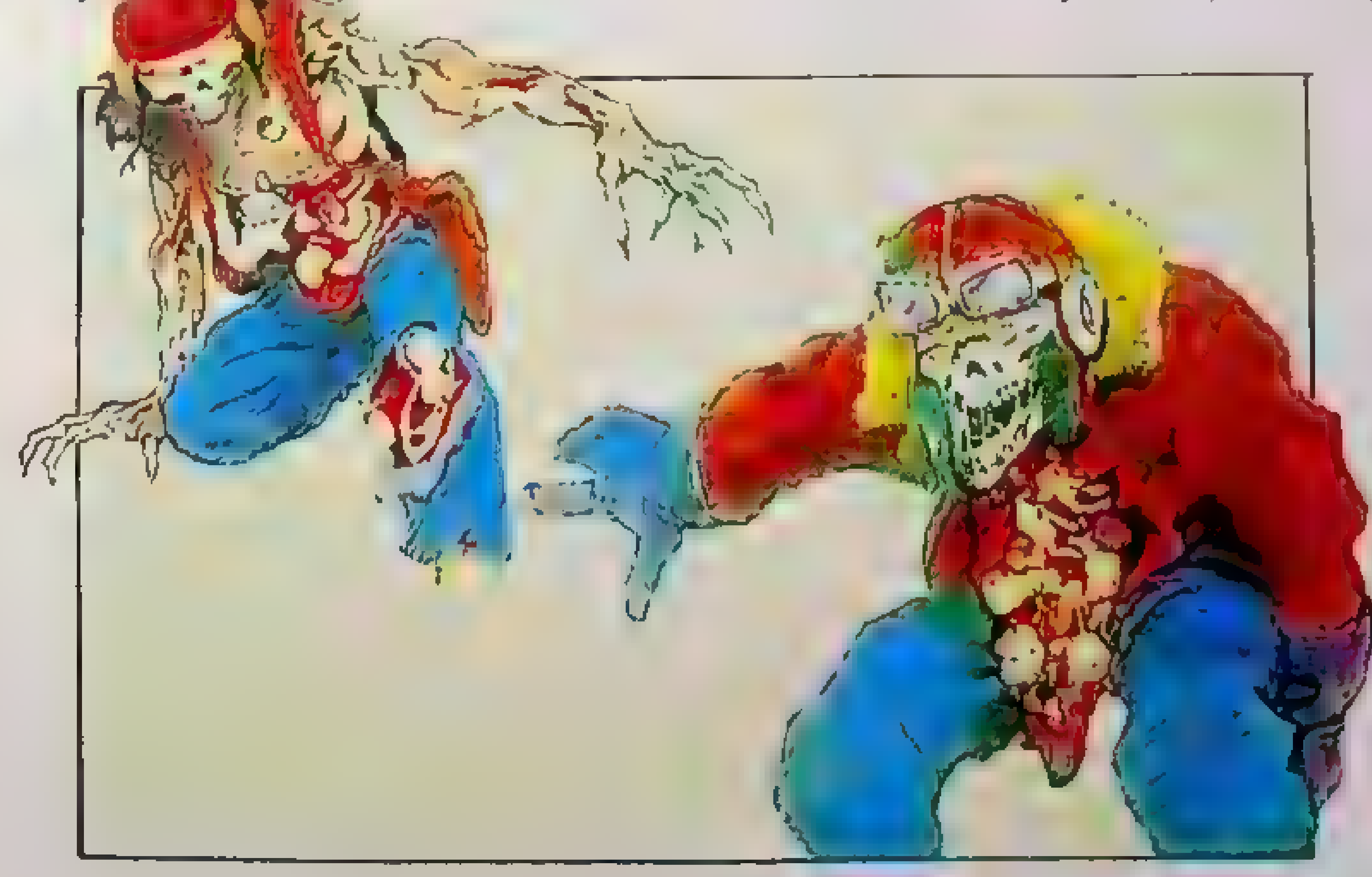
N'y a-t-il pas un langage spécifique, un « code » de symboles, connu uniquement d'un certain public, celui de « Métal Hurlant », de la SF et des bandes dessinées ?

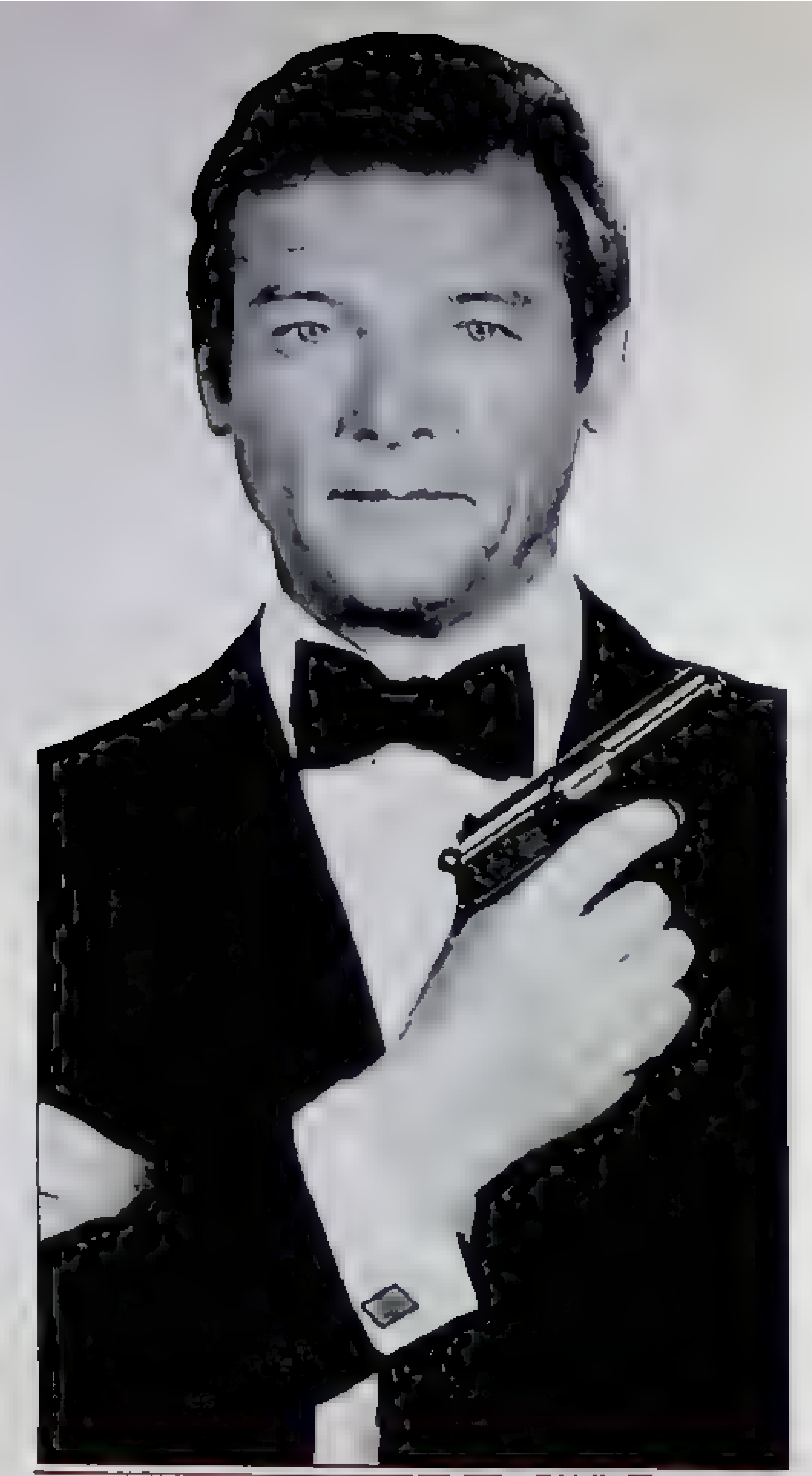
Je pense que tous ceux qui vont au cinéma — spécialement pour voir ce film ! — connaissent déjà tout ça. Ça fait déjà partie du langage du public actuel, ça fait partie de leurs connaissances de base. Néanmoins, vous avez raison pour une chose : *Heavy Metal* n'est pas un film très linéaire au sens traditionnel, et ça peut poser un problème. Nous attendons des spectateurs qu'ils se laissent entraîner par le film, et je crois qu'ils le font. Pourtant, c'est probablement là que le public d'aujourd'hui, contrairement à celui d'il y a dix ans, aura le plus de difficultés. Le public d'aujourd'hui est beaucoup plus linéaire, il veut des choses claires et nettes, tandis qu'il y a dix ou quinze ans, vous pouviez montrer un film comme *2001*, qui est beaucoup plus hermétique que *Heavy Metal*, et les gens l'acceptaient. Je dis qu'il y a eu ce changement, mais je sens aussi qu'il y a quant même une histoire et une continuité suffisantes dans *Heavy Metal* pour plaire au spectateur moyen de la catégorie d'âges dont je parlais précédemment.

Avez-vous d'autres projets ayant trait à la SF ou l'animation en ce moment ?

Non, mais si ce film marche, j'aimerais assez en faire un autre, un *Heavy Metal 2*.

Propos recueillis par
Jean-Marc et Randy Lofficier *(Trad. : François Dupuis)*





UN BOND EN ARRIÈRE

Rien que pour vos yeux

Le dernier film de la série des James Bond nous ramène en arrière, aux jours meilleurs de **Goldfinger** ou **Thunderball...** Finie l'escalade dans la démesure qui avait, certes, réussi à **The Spy Who Loved Me** mais s'était révélée totalement ridicule dans **Moonraker** ! Avec **For Your Eyes Only**, James Bond redevient ce qu'il n'aurait jamais dû cesser d'être : le héros d'une série de films d'aventures, de pure action, dans la meilleure tradition des romans de Ian Fleming.

L'intrigue de **For Your Eyes Only** abandonne les mégalomanes et autres savants fous qui avaient encombré les derniers Bonds pour se concentrer sur un sujet plus traditionnel : la récupération par les services secrets britanniques d'un système de détection anti-missiles perfectionné (ATAC) qui a sombré dans la Mer Egée. Cette mission doit, comme de bien entendu, être accomplie avant que des Agents du KGB ne s'emparent dudit système. L'intrigue est toute linéaire, et n'est guère plus qu'un prétexte à de nombreuses séquences d'action, toutes magnifiquement orchestrées par le réalisateur John Glen (qui était par ailleurs déjà responsable de nombreuses autres scènes d'action dans les derniers Bond). Nous mentionnerons tout particulièrement quatre séquences, qui sont un véritable régal pour les yeux et représentent le sommet de l'art en ce domaine : la première ouvre le film ; il s'agit d'une hallucinante odyssée où Bond doit reprendre le contrôle d'un hélicoptere télé-commandé. La seconde se déroule en Espagne et est, en fait, une « anti-poursuite », pastichant les célèbres poursuites automobiles des films précédents. Dans celle-ci, Bond n'est plus au volant de son Aston Martin truffée de gadgets mais d'une modeste 2 CV ! Cette séquence est peut-être la meilleure du genre depuis **Bullitt.** La troisième scène se déroule dans les Alpes et voit Bond, monté sur skis, poursuivi par des adversaires à moto. Elle contient les cascades les plus extraordinaires réalisées dans ce domaine — tout en n'étant point dépourvue d'une bonne dose d'humour. La scene finale, enfin, nous présente l'escalade par le héros d'un des « météores » grecs, ces pics rocheux au sommet desquels ont été bâtis des monastères. Là encore, les prouesses techniques des cascadeurs emportent l'admiration

Riche en superbes images et cascades de toute sorte, force nous est néanmoins de convenir que **For Your Eyes Only** ne recèle que peu d'autres arguments pour plaire. Certes, le film contient tous les éléments habituels de la série : gadgets cocasses, belles filles, etc., mais ceux-ci (et en particulier ces dames) ne figurent pas au premier plan de l'intrigue, qui privilegie visiblement les scènes d'action. **For Your Eyes Only** est probablement le Bond le plus chaste de toute la série ! Carole Bouquet incarne ici l'héroine qui, pour changer, n'est pas seulement un faire-valoir. On se réjouira également de la profondeur des personnages de second plan, qui ne sont plus simplement des Maitres du Monde en puissance ou des tueurs sadiques... Julian Glover nous donne une bonne performance dans le rôle du vilain (un armateur grec douteux) et Topol est inénarrable dans le rôle de son rival, Columbo. La jeune Lynn-Holly Johnson interprete une patineuse légèrement nymphomane avec beaucoup d'humour. Il est dommage que le James Bond qui lui est opposé (en quelque sorte) n'ait plus le charme d'antan...

Car, il faut bien l'avouer, Roger Moore commence à faire son âge et, s'il conserve tout son humour, son talent, et sa présence, il est neanmoins difficile de le « voir » en James Bond, surtout dans les gros plans qui accusent son âge. Ce détail ne nuit pas réellement au film, mais il devient nécessaire de chercher un successeur si la série doit maintenir sa crédibilité.

La photo satisfera les plus difficiles, et, comme à l'habitude, nous promene de paysages exotiques en paysages exotiques. La photo sous-marine (il s'agit presque d'une tradition chez Bond) est excellente. La musique de Bill Conti mêle allègrement le célèbre thème et une partition plus dynamique, se prêtant bien aux scènes d'action. La chanson du générique, dûe à Sheena Easton, ne parvient néanmoins pas à faire oublier ses plus illustres prédécesseurs.

For Your Eyes Only est un digne concurrent des **Raiders of the Lost Ark** etc. qui sont proposés au public ces jours-ci. Le producteur Albert Broccoli a su conserver à James Bond tout son succès, sacrifiant aux modes sans toutefois perdre de vue l'essentiel, qui reste le plaisir du public. Film littéralement sans prétentions, **For Your Eyes Only** marque un retour à des Bond plus simples, mais alliant la technologie et la sophistication des effets spéciaux des dernières années au charme des aventures des années 60

For Your Eyes Only nous laisse attendre avec impatience le prochain volet de la série, **Octopussy.**

Jean-Marc Lofficier

G.-B. 1981 — *Production :* United Artists. *Prod. :* Albert Broccoli. *Réal. :* John Glen. *Scén. :* Richard Maibaum et Michael Wilson, d'après l'œuvre de Ian Fleming. *Phot. :* Alan Hume. *Mont. :* John Grover. *Mus. :* Bill Conti. *Déc. :* Peter Lamont, John Fenner, Vernon Dixon. *Effets spéciaux :* Derek Meddings. *Int. :* Roger Moore (James Bond), Carole Bouquet (Melina), Chaïm Topol (Columbo), Lynn-Holly Johnson (Bibi), Julian Glover (Kristatos), Michael Gothard (Locque), Cassandra Harris (Lisi), Jill Bennett (Brink), Lois Maxwell (Miss Moneypenny), Desmond Llewelyn (Q), Geoffrey Keen (le ministre de la Défense). *Dist. en France :* Artistes Associés. 127 mn. Technicolor. Panavision. Dolby Stéréo.



Carole Bouquet, l'héroïne à l'arbalète

entretien avec

TERENCE YOUNG \ VINGT ANS DÉJÀ

Si le public semble accepter sans difficulté les rides un peu trop marquées de Roger Moore, c'est peut-être parce que James Bond lui-même n'est plus tout jeune : vingt ans, ou presque, se sont écoulés de **Dr No** à **For Your Eyes Only**, et c'est en vain que l'on chercherait au cinéma une série d'une telle longévité. Tous les dix-huit mois, avec la régularité d'une horloge suisse, les producteurs nous livrent un nouveau **Bond**, censé dépasser tous les précédents dans la démesure.

Mais — surprise ! — toute la publicité de **For Your Eyes Only** annonce un retour à des dimensions plus raisonnables. Derek Meddings, l'un des responsables des effets spéciaux, a fait des déclarations minimisant son rôle, et le budget de ce nouveau film serait même légèrement inférieur à celui de **Moonraker**. En un mot, voilà Bond redescendu sur terre pour y retrouver le monde des premiers films. De fait, l'ordinateur qu'il a cette fois-ci mission de récupérer au fond des mers ressemble comme un frère au lektor avec lequel il s'enfuyait jadis le long des égouts d'Istanbul.

Dans ces conditions, il était intéressant d'aller interroger le réalisateur des premiers « épisodes » de la série, Terence Young, qui tournait récemment à Paris quelques plans de son nouveau film, **Indjun.** On verra qu'il n'est pas particulièrement tendre avec ses successeurs. Prétention injustifiée ? Il est certain, en tout cas, qu'aucun **Bond** n'a jamais retrouvé à ce jour la tension calme de **Bons baisers de Russie.**

Est-il exact que vous ayez un jour déclaré, à propos du personnage de Bond : « Je pense que c'est un retardé mental » ?

J'ai dit effectivement que Bond était un mélange de différentes choses. Ce n'est pas un idiot intégral, mais, à bien des égards, il apparaît comme un simple d'esprit. Dans aucun roman de Fleming on ne le voit aller au théâtre ou au cinéma, ou lire. Peut-être un livre sur les oiseaux ou des ouvrages techniques, mais sa culture s'arrête là. Voilà ce que je voulais dire dans la phrase que vous avez citée, parce qu'autrement, Bond est un homme extrêmement inventif et adroit lorsqu'il doit se tirer d'affaire. Disons que ce n'est pas un retardé mental, mais un homme limité pour certaines choses.

Vous mépriseriez peut-être un peu ce personnage...

Non, je n'ai aucun mépris pour lui, mais il manque un peu d'équilibre. Nous l'avons d'ailleurs nettement humanisé dans les films. Il n'avait aucun humour dans les romans. Mais comment pourrais-je détester un homme qui m'a si bien fait vivre pendant trois ans ?

Et pourquoi trois ans seulement ?

Dr No était une entreprise très amusante, nouvelle, originale, qui a apporté des changements dans la technique cinématographique, puisqu'aujourd'hui tout le monde filme à la manière des **Bond**, particulièrement dans les thrillers réalisés pour la télévision. J'avais un million de dollars pour faire **Dr No.** C'était à peine suffisant.

Pour **Bons baisers de Russie**, qui reste à mon avis le meilleur de la série, le film qui a su le mieux dessiner le personnage, j'avais deux millions de dollars. C'était suffisant pour faire un bon film.

Pour **Opération Tonnerre**, je disposais de neuf millions de dollars : c'était de l'argent jeté par les fenêtres. On avait besoin d'une gare ? On construisait une gare. Il n'y avait là aucune imagination, aucune intelligence. Et bien qu'**Opération Tonnerre** ait eu énormément de succès, je ne l'ai guère aimé.

Comment se fait-il que vous n'ayez pas tourné **Goldfinger** *après* **Bons baisers de Russie** *?*

J'ai travaillé sur le scénario de **Goldfinger**, mais je suis parti parce que je ne voyais toujours pas arriver la part des bénéfices qui me revenait sur **Bons baisers de Russie.** Me voyant partir, Sean Connery a voulu partir lui aussi ; mais les producteurs ont immédiatement engagé une action judiciaire qui l'a obligé à rester.

Cela dit, quand **Goldfinger** a été terminé, ils étaient persuadés que le film n'aurait aucun succès — ce qui montre quelle connaissance du cinéma les gens peuvent avoir ! —, et ils ont même eu le projet de me faire tourner **Opération Tonnerre** et d'attendre sa sortie pour ne distribuer **Goldfinger** qu'ensuite, « dans la foulée ».

J'ai vu **Goldfinger** et je les ai convaincus qu'ils se trompaient. Cependant, il y a une faute dans la construction du film : Bond est à l'extérieur et cherche à entrer à l'intérieur, alors que dans le roman il était enfermé et cherchait à sortir.

Ne vous a-t-on jamais proposé de revenir à Bond par la suite ?

On m'a sollicité pour le dernier, **For Your Eyes Only**, en m'assurant qu'il marquerait la fin de la série. J'ai accepté : puisque j'avais fait le premier, pourquoi ne pas faire le dernier ? Mais j'ai

posé une condition : si jamais il devait y avoir d'autres **James Bond**, je voulais la promesse qu'une partie des bénéfices serait donnée à la Croix Rouge. Du coup je n'ai plus entendu parler du film. J'imagine qu'on avait inventé ce mensonge uniquement pour me persuader de le réaliser.

Que pensez-vous de l'évolution générale de la série ?

Elle est triste : elle finit par se caricaturer elle-même. Bond était déjà, par ses traits excessifs, une espèce de caricature, une parodie. Parodier une parodie, c'est chercher les ennuis. Après **Opération Tonnerre**, l'élément humain a disparu : les gadgets et les machines ont pris la place des personnages. On me dit cependant que **For Your Eyes Only** devrait marquer un retour à l'esprit des romans de Fleming.

Comment vous-même vous êtes-vous attaché à faire évoluer le personnage de Bond dans les trois films que vous avez mis en scène ?

Bond avait beaucoup progressé quand j'ai tourné **Opération Tonnerre**. Sean Connery avait gagné de l'assurance et savait porter des vêtements. J'avais dû l'amener chez mon tailleur et chez mon chemisier à Nassau pour lui donner une image qui n'était pas la sienne. Mais au bout d'un certain temps, le costume a commencé à lui aller remarquablement bien. Avec **Opération Tonnerre**, il était James Bond comme jamais personne ne pourra l'être.
C'est moi aussi qui ai appris le golf à Sean Connery. Grave erreur aujourd'hui, il me bat à plates coutures ! Quand il ne tourne pas, il joue au golf toute la journée. Comme Omar Sharif et son bridge !

Avez-vous eu une part importante dans la rédaction des scénarios de vos trois **Bond** *?*

Mon rôle a été important pour les deux premiers. J'ai fait en particulier la première réécriture du scénario de **Dr No**. Ma contribution à **Opération Tonnerre** a été plus restreinte : j'ai seulement écrit la séquence finale, pendant un week-end à Nassau où nous n'avions rien à faire, pour passer au tournage dès le lendemain. Ce n'est bien entendu pas la meilleure façon de faire un film, et cette fin d'**Opération Tonnerre** est quelque peu incongrue.

Vous êtes l'un des pères de James Bond.

Non, *le* père de James Bond. Le ton de tous les **Bond** était déjà donné dans **Dr No**, et totalement accompli dans **Bons baisers de Russie**. J'ai d'ailleurs entendu dire que pendant le tournage des autres **Bond**, mes successeurs se faisaient passer mes films pour voir ce qu'ils pourraient leur voler. Et voilà encore un reproche que j'ai à faire à la série : elle a pratiqué une espèce de cannibalisme sur elle-même, sans faire un effort d'imagination. Mais bien sûr, pour nous qui étions les premiers, c'était plus facile !

Et si vous aviez tourné **For Your Eyes Only** *?*

J'avais dit aux producteurs : « Revenons au commencement ! », et c'est d'ailleurs ce qu'ils semblent avoir fait. Car que faire d'autre après **Moonraker**, qui n'était rien de plus qu'**Opération Tonnerre** dans l'espace, où les gadgets sous-marins étaient remplacés par des gadgets spatiaux ? De fait, la difficulté majeure, maintenant, est de trouver des *idées*. **For Your Eyes Only**, la nouvelle originale de Fleming, ne dépasse pas trente pages. En définitive, le film n'en a gardé que le titre.

N'a-t-il pas été question que vous participiez au **Bond** *que Sean Connery projette de monter depuis plusieurs années ?*

Oui, Sean Connery m'a demandé de réaliser ce projet, **James Bond and the Secret Service**, mais le producteur, Kevin McClory, bien qu'il ait lui-même travaillé sur le scénario, a des doutes, parce que l'histoire rappelle un peu trop **Opération Tonnerre**, et parce que ce projet a déclenché un gigantesque imbroglio de poursuites judiciaires.

L'année 1981 a vu disparaître un habitué de la série des **Bond**, *Bernard Lee, qui jouait M, le patron des Services Secrets.*

Ce n'était pas lui qui devait jouer ce rôle à l'origine. Il s'est trouvé qu'il m'a appelé pour m'inviter à dîner alors que l'acteur prévu venait de faire défection. Et je lui ai dit : « Vous commencez à tourner avec moi lundi ! » C'était un homme charmant et un ami très proche. J'avais tourné quatre ou cinq films avec lui. Nous le regrettons.

Quelle différence entre Terence Young aujourd'hui et le Terence Young de l'époque de **Dr No** *?*

Il y a vingt ans, j'avais plus de cheveux, et j'étais plus mince ! Mais je veux surtout dire que je ne parle pas des **Bond** avec condescendance. J'ai adoré les faire et ils m'ont permis de réaliser d'autres films que je voulais faire. Simplement, je ne me voyais pas faisant des **Bond** toute ma vie ! Quand je suis parti, Sean Connery a déclaré qu'il allait partir lui aussi : je crois que cela a marqué la fin du Bond original. Je trouve que Roger Moore est excellent, mais ce n'est pas Bond qu'il joue, c'est le Saint. Un Saint habillé en Bond... un agneau déguisé en loup.
J'ai appris beaucoup du point de vue technique, et je pense qu'à cet égard les réalisateurs sont les gens les plus favorisés du monde : nous sommes payés pour apprendre notre métier, puisque nous apprenons à chaque film. Mais, parallèlement, une certaine paresse gagne. Avec l'âge, l'imagination se fait répétitive, et l'on n'utilise plus ses facultés autant qu'on le devrait, il faut malheureusement le reconnaître.

Propos recueillis par
Frédéric Albert Lévy



FILMS SORTIS À PARIS

LA BIBLE NE FAIT PAS LE MOINE
(IN GOD, WE TRUST) de ***Marty Feldman*** (U.S.A. 1979), avec ***Marty Feldman, Louise Lasser, Peter Boyle, Andy Kaufman*** et ***Richard Pryor*** 94 mn ***(9-9)***

Engagée corps et âme dans un sinistre processus de réarmement et de malaise planétaire, la vieille Amérique retrouve, par contre coup et non sans stupeur, les démangeaisons de la peur nucléaire et son remède le mieux accommodable : la tisane chrétienne.
Si Damien Thorne incarne un coupable tout à fait convenable dans le grand courant démobilisateur qui s'est emparé du cinéma américain, certains n'entendent pas se faire berner aussi facilement. Marty Feldman nous revient donc à la fois devant et derrière la caméra pour mettre les points sur les « i ». Pour chanter cet hymne à la décadence, le célèbre comique n'a pas lésiné sur le blasphème. A grands renforts de trouvailles visuelles colossales, Feldman s'impose un réalisateur de superspectacle en oubliant quelque peu dans son emballement sacrilège de retrouver la veine humoristique de son cinglant ***Mon beau légionnaire.*** Néanmoins, sachant pertinemment que son cinéma ne peut se passer de « freaks », Feldman invente Armageddon T. Thunderbird, promoteur immobilier céleste, ersatz sacralisé d'Elvis Presley, arnaqueur génial gardé par ses « Heaven's devils ». Avec lui, la Trinité chrétienne devient synonyme de IBM, CIA, KGB tandis qu'explose un Dieu gouailleur et cybernétique, créature de science fiction dont les affinités avec ***Le magicien d'Oz*** sont renforcées par la performance de Richard Pryor, le « Wiz » de Sidney Lumet. Et Feldman peut se vanter d'avoir réussi un final insensé qui inaugure respectivement le ski nautique urbain, la première communion selon St Playboy, et la reconversion syndicaliste de Dieu. Et nous de conclure, réconfortés par tant de lucidité : « In movie, we trust ». (C.G.)

LA CHASSE SAUVAGE DU ROI STAKH
(DIKAIA OKHOTA KOROLIA STAKHA) (16-9)
Voir critique dans notre n° 16

LES DEMONS DE LA NUIT (SHOCK) (10-2-12)
Voir critique dans notre n° 5

FRENCH QUARTER, de ***Dennis Kane*** (U.S.A., 1977), avec ***Virginie Mayo, Lyndsay Bloom*** et ***Bruce Davidson.*** 96 mn ***(28-10)***

Les distributeurs ont toujours eu la vocation de l'archéologie et, avec ***French Quarter***, l'un d'eux a mis à jour un produit néanderthalien, moins par l'âge que par l'aspect, qui nous ramène aux derniers râles du « soft core » américain. A la faveur d'un argument de mélodrame, le réalisateur plante le décor d'une Nouvelle Orléans à résonance légendaire pour dépliant touristique, bus et pigeons en bonus. Or ce film apparemment limité, mêle le thème du voyage temporel au dépaysement du Macumba, la magie noire haïtienne, sans dépasser pour autant le stade des sorciers à verrues et des flous oniriques. On s'en soucierait fort peu si, en opposition à une garde-robe de dentelles jaunies et de corsages brodés, le vaudou ne représentait le Mal selon la bonne morale sudiste et raciste. De ce cinéma taré et vicieux, on ne retiendra qu'un visage de star déchu. Virginia Mayo, rabaissée au rang de « has-been », prête son nom nostalgique à cette fausse-couche de celluloïde. La malheureuse n'a plus aujourd'hui que ses rides et ses yeux pour pleurer devant ces orgies en patins à roulettes et fauteuils à bascule. Pas étonnant donc que cette histoire d'amour hautement cinétique se conclue par une sorte de conseil en voix-off, digne de la prévention routière. (C.G.)

LE JARDINIER, de ***Jean-Pierre Sentier*** (France 1981), avec ***Maurice Benichou, Claude Faraldo*** et ***Les frères Bolo.*** 94 mn ***(14-10).***

Dans un paysage noir et dévasté balayé par des torrents de pluie, un homme raconte l'histoire du monde d'avant la guerre, celui où l'eau était rare... S'il faut chercher des affiliations à ce spectacle, ***Le jardinier*** se rattacherait à un courant plus particulièrement graphique : animation d'avant-garde mais aussi bande dessinée, de celle que le journal « Pilote » a toujours publiée, tels « Les naufragés du A ». Le mouvement vient donc du décor plutôt que des personnages volontiers hiératiques. Ce qui justifie d'autre part la volonté un rien agaçante de conserver les plans jusqu'à leur absolue conclusion sans pour autant pratiquer l'ellipse. La mise en scène détermine ainsi le cycle infernal d'un système capitaliste revu et corrigé dans l'insolite. Les ouvriers de ce futur improbable conservent cependant une humanité pathétique en dépit de l'absurdité de leur travail : la destruction lente et pénible d'une colline blanche que certaines imaginations appréhenderont comme le symbole d'un changement en marche, d'un nouvel âge glaciaire. Ceci dit, les idées visuelles du ***Jardinier*** valent peut-être plus par leur coloration que par leur signification. La mise en place de cet univers singulier est de ce fait beaucoup plus fascinante que son existence propre. La deuxième moitié du film s'avère d'un insupportable ennui renforcé par la brusque incohérence du style et le côté passe-partout de nombreuses images. (C.G.)

« Survivance »



LE LOUP-GAROU DE LONDRES
(AN AMERICAIN WEREWOLF IN LONDON) (4-11)
Voir critique dans ce numéro

MAD MAX (13-1-82)
Voir critique dans notre numéro 12

POLYESTER, de ***John Waters*** (U.S.A., 1981), avec ***Divine, Tab Hunter, Stiv Bators*** et ***Mary Garlington.*** 84 mn. ***(14-10)***

Si le passé nous avait inculqué la plus extrême méfiance sensitive à l'égard de John Waters, auteur de certaines guimauves poivrées intitulées ***Pink Flamingos, Desperate Living*** ou encore ***Female Trouble***, nul ne pouvait décemment s'attendre à ***Polyester.***
Toujours soucieux d'agrandir son champ d'action, Waters a donc imaginé le premier film odonterant. Et ce qui semblait au prime abord un « truc » publicitaire devient une réalité franchement odieuse grâce à une série de macarons numérotés qui, grattés, s'en vont offusquer nos narines. Le film joue d'ailleurs sur notre attente angoissée, nous soumettant à la vision de quelques expirations hygiéniques, flatulences stéréophoniques et autre chien crotté sans qu'apparaisse pour autant le fatidique ordre de gratter. En dehors de ces finesses inespérées, Waters reste fidèle à ses phobies et à celles de son personnage fétiche : le transexuel Divine. Symbole de cette

« Les Démons de la nuit ».



société américaine d'opulence, de fausse santé et d'illusion, la Femme est donc ramenée à un furieux syndrome de ballonnement et à un cas d'éthylisme aigu. Et au bout de ce cortège d'images démentes, aux décors de rêves digestifs, il n'est pas très surprenant que Waters libère avec le gaz d'une tentative de suicide l'odeur même de la mort. (C.G.)

POPEYE, **de *Robert Altman*** (U.S.A. 1980) avec ***Robin Williams, Shelley Duvall, Ray Walston, Paul Dooley,*** 120 mn. *(16-12).*

A priori, l'idée de transposer la célèbre bande dessinée de Segar à l'écran, avec des acteurs et de vrais décors, pouvait paraître loufoque. Si « Popeye » se prête, en effet, à merveille à l'animation, on ne pouvait qu'exprimer des réserves quant à la tentative entreprise par Robert Evans et Robert Altman.
Pourtant, force nous est de reconnaître que si celle-ci n'est pas un total succès, elle est très loin de l'échec prévu par certains. Le scénario est extrêmement fidèle à l'esprit de la BD. Malgré certains temps morts dans le milieu du film, l'intrigue est suffisamment bien construite pour conserver l'intérêt du film. Il n'en va pas de même, malheureusement, au niveau de l'interprétation. Robin Williams, dans le rôle de Popeye, grommelle, murmure, fait le pitre mais ne réussit pas à imposer à l'écran la personnalité du marin de Segar avec toute la force qui aurait été nécessaire. Cependant, Shelley Duvall est étonnante, et Ray Walston créé un Popa Popeye qui est un million de fois plus fidèle, plus percutant et finalement plus comique que la pâle copie de Williams.
Les décors méritent ici une mention toute particulière car ils réussissent à créer un univers suffisamment proche du nôtre pour nous le faire accepter, et en même temps assez grotesque pour que des individus tels ceux qui évoluent dans le film n'y paraissent pas déplacés.

Popeye n'est pas Superman, encore que tous deux représentent deux facettes du Héros Américain par excellence. Un tel personnage, de par sa nature même, ne pouvait que fasciner un réalisateur comme Altman. Avec **Popeye,** celui-ci nous donne une belle fable qui, comme toutes les fables, transporte en elle plus qu'un grain de vérité. (J.-M. L.)

RIEN QUE POUR VOS YEUX (FOR YOUR EYES ONLY) (14-10)
Voir critique dans ce numéro.

SURVIVANCE (JUST BEFORE DAWN) (25-11)
Voir critique dans notre n° 19.

Notules rédigées par Christophe Gans et Jean-Marc Lofficier

TABLEAU DE COTATION

Côté par : Alain Schlockoff, Robert Schlockoff, Christophe Gans, Gilles Polinien, Jean-Claude Romer
Cotation : **0 :** nul **1 :** médiocre **2 :** intéressant **3 :** bon **4 :** excellent.

TITRE (REALISATEUR)	AS	RS	CG	GP	JCR
La bible ne fait pas le moine (Marty Feldman)			2	3	3
La chasse sauvage du roi Stakh (Valeri Roubintchick)	3	4	4	1	
Les démons de la nuit (Mario Bava)	2	4	1	2	
French quarter (Dennis Kane)			0		
Le jardinier (Jean-Pierre Sentier)			0		3
Le loup-garou de Londres (John Landis)	2	3	1	2	2
Mad Max (George Miller)	4	4	4	3	3
Polyester (John Waters)		2	1	3	2
Popeye (Robert Altman)	0	0	0	1	1
Rien que pour vos yeux (John Glen)	3	3	3	4	1
Survivance (Jeff Lieberman)	3	3	2	2	1

Résultats du premier questionnaire L'Ecran Fantastique

Paru dans le n° 17, notre premier questionnaire nous a valu un très abondant courrier. Nous publions les résultats dans l'ordre des questions.

1. Article préféré (n° 17) %
— Le Choc des Titans 36
— Vincent Price 31
— New York 1997 21
— Sur nos écrans 11

2. Article que vous aimez le moins :
— Aucun 30
— Vincent Price 25
— La chronique 14
— Le Choc des Titans 8
— New York 1997 8
— Entretien avec John Landis 3

3. Les trois articles favoris (n° 1 à 17)
— Dossier « Empire contre-attaque » (n° 13)
— Superman 2 (n° 15)
— 10° Festival de Paris (n° 16)

4. Les trois articles le moins aimé.
— Dossiers « Star Trek » (n° 13 et 14)
— Le Magicien d'Oz (n° 11)
— Jules Verne (n° 9)

5. Couverture du n° 17 :
— Bonne 59
— Moyenne 34
— Mauvaise 7

6. Les trois couvertures préférées.
— N° 8 — n° 14 — n° 12

7. Les trois couvertures le moins aimées :
— N° 1 - n° 15 - n° 9

8. L'E.F. a davantage besoin de :
— Couleurs 13
— Dossiers sur les effets spéciaux 10
— Affiches de films 8
— Développer l'Horrorscope 8
— L'actualité du disque 7
— Les archives 8
— Fiches techniques des notules plus complètes 3
— Devenir mensuel 3
— Entretiens 3
— Calendrier des films à sortir 2
— Développer concours, courrier, petites annonces, Ciné-Maniac 4
— Photos 6
— Renforcer le maintien des pages 3
— Photos de scènes « choc », sanglantes 3
— Créer des fiches 2

9. L'E.F. doit réduire :
— Rien du tout 33
— Dossiers trop longs 18
— Les archives 11
— Les interviews 6
— L'horreur, le sang 3
— La S.F. 3
— La chronique 2

10. Lire en priorité dans l'E. F. :
— *Réalisateurs :* Dario Argento, Brian de Palma, Steven Spielberg, Tobe Hooper, Terence Fisher.
— *Acteurs :* Peter Cushing, Christopher Lee, Barbara Steele, Boris Karloff, Bela Lugosi.
— *Films ou séries :* 2001, l'Odyssée de l'espace, Cosmos 1999, Dossier « Hammer » Massacre à la tronçonneuse, Séries TV (Chapeau melon et bottes de cuir, Les mystères de l'Ouest, etc.), films adaptés des romans de Stephen King

11. Autres personnes lisant l'E. F.
— Aucune 22
— 1 ou 2 51
— 3 ou 4 20
— 5 à 9 4
— Plus de 10 3

12. Conservez-vous les anciens numéros ?
— Oui 98,3
— Non 1,2
— Ça dépend 0,5

13. Autres magazines lus :
— Aucun 10
— Première 21
— Image & Son 10
— Divers fanzines 14
— Starlog 6
— Cinéfantastique 5
— Ciné Revue 5
— Lumière 1
— Cahiers du cinéma 2
— Positif 3
— Métal Hurlant 2,5
— Futurs 2
— Famous Monsters 2
— Fangoria 2
— Starburst 2
— Cinématographe 2,5

14. Age
— 10 à 15 ans 6
— 15 à 20 41
— 20 à 25 33
— 25 à 30 7
— 30 à 40 8
— Plus de 40 1
— Pas indiqué 3

15. Profession
— Lycéen, étudiant 46
— Pas indiqué 22

ONZIEME ANNIVERSAIRE DU FESTIVAL DE PARIS

VINCENT PRICE A PARIS

suite de la page 23



Vincent Price arborant fièrement sa médaille d'or!

l'incroyable ennui qui découle du tournage d'un film ! (rires). Otto n'a jamais été fait pour réaliser des comédies, ainsi **A Royal Scandal** était à l'origine un scénario très amusant, mais il avait été écrit pour Lubitsch qui, malade, a cédé la réalisation à Preminger. Roger Corman non plus, n'a pas un grand sens de l'humour.
En revanche, Robert Fuest, qui réalisa les deux **Phibes**, possède un énorme sens de l'humour, également du ridicule, qui constitue l'un des attraits primordiaux de ces deux films.
Je crois que les personnes qui nous ont engagés pour tourner dans des films fantastiques, Boris Karloff, Peter Lorre et moi, l'ont fait parce qu'ils savaient qu'on avait un certain humour, c'est cet humour qui empêche certains de ces films d'être idiots ou de vieillir... Je me souviens que lors du tournage de **Tales of Terror (L'Empire de la terreur)** un journaliste américain très important est venu nous voir avec l'idée de bien se moquer de nous dans ses articles, comme il avait l'habitude de le faire pour les films « gothiques ». Mais il est revenu enchanté, de voir que nous trois, Peter, Basil Rathbone et moi-même, faisions un gros travail pour faire rire le public : Il était venu pour nous démolir, et était parti captivé par notre façon de travailler, et notre volonté de faire plaisir au public du mieux possible : la foi que nous apportions dans tous ces films..

C'est un fait que les acteurs du cinéma fantastique ont beaucoup de points communs...

Oui, et saviez-vous que Peter Cushing, Christopher Lee et moi-même sommes nés à une journée d'intervalle ? Nous avons d'ailleurs fêté cela ensemble tous les trois en angleterre, pendant le tournage de **Scream and Scream Again (Lâchez les monstres)**. Chris Lee et moi sommes nés le même jour, à des années d'intervalle bien sûr et c'est là au moins un mérite que je dois lui reconnaître (rires), et Peter la veille ou quelque chose comme ça. J'avais décidé de faire une « party » dans la chambre des horreurs du Musée de Cire de Madame Tussaud, à Londres. Ce fut vraiment très réussi...

Je pense que l'Amérique, qui est un pays que je connais bien et que j'aime profondément à un problème : nous sommes un peuple « sérieux », très sérieux, *trop* sérieux ! Nos produits artistiques sont lourds, graves ; nos plus grands artistes sont certainement les animateurs de dessins animés, les autres me font mourir de tristesse ! Quand je pense à la folie qui régnait entre nous pendant le tournage de **Tower of London!** Mais il y a quelque chose qui me déplait plus encore que le « sérieux » de certaines personnes : ce sont les réalisateurs qui ne vous donnent rien à faire, ceux qui se disent : « Oh, on a engagé Vincent Price, nous n'avons plus qu'à attendre qu'il nous fasse son petit numéro ! ». *Aucun* acteur n'est comme ça, nous aimons tous être dirigés, ce n'est qu'ainsi que je peux travailler. Car j'adore les metteurs en scène ; bien rares sont ceux avec lesquels je ne me suis pas entendus !
Il y a un film que j'affectionne particulièrement, ne serait-ce que parceque le scénario fut l'un des tous premiers écrits par un jeune garçon du nom de James Clavell, qui est devenu maintenant le plus grand écrivain de best-sellers avec « Shogun ». Ce film, c'est **The Fly (La mouche noire)** tourné en peu de temps mais qui fut longuement préparé. A l'origine, la nouvelle de George Langelaan parut dans « Play-Boy » ! Je crois que ce film est devenu un classique du cinéma de Science-Fiction, le scénario est très fin : on ne voit jamais cette monstruosité, cette « mouche », sauf l'espace d'un instant, et je crois que c'est cela qui rendit le film encore plus terrifiant. Maintenant, les gens sont saturés, ils voient trop d'horreur, cela en devient comique ..

Vous dites vous-même n'avoir jamais tourné de films d'horreur ?

Non, et cela est vrai : j'utilise le terme de « gothique » ; pour moi, ce ne sont pas des films d'horreur, l'horreur ce sont des films comme **Taxi Driver** ou **Marathon Man**, des histoires en étroit rapport avec la réalité.
Pour en revenir à **The Fly**, les gens sont persuadés que c'est moi qui tient le rôle du monstre, de cette mouche, comme ils croient que j'ai incarné la créature de Frankenstein ou Dracula à l'écran, cela est bien sur faux : dans **The Fly**, je ne joue pas pour une fois un « méchant », mais le brave oncle. **The Fly** fut un succès extraordinaire, c'est un film qui ne vieillira jamais, il est d'ailleurs régulièrement programmé dans les ciné-clubs ou dans des universités américaines

Quelle est la règle n° 1 pour un acteur ?

La variété ! On a d'ailleurs toujours tendance à dire que c'est le sel de la vie (rires), mais c'est vrai ! Je crois que j'aurais détesté être le genre d'acteur capable de ne tourner qu'un film par an, et en sélectionnant au maximum les films. Cela ne marche jamais ! Un acteur doit être disponible et je crois avoir eu la chance de jouer des rôles assez différents qui ont plu dans l'ensemble aux spectateurs, des personnages qui ont fait plaisir au public parcequ'ils l'ont fait rire : je ne pense pas que beaucoup de gens prennent mes personnages très au sérieux, et pourquoi le feraient-ils ? Il n'y a pas grand chose dans le monde du spectacle qui mérite d'être pris au sérieux...

Nous laissons Vincent Price refermer un instant ce somptueux livre de souvenirs-images. Dans notre prochain numéro, nous le laisserons vous conter sa rencontre avec William Castle, ses souvenirs sur Mankiewicz, George Sanders, Fritz Lang et, bien sûr, Roger Corman...

Propos recueillis par
Robert Schlockoff *et* **Pascal Thomas**
avec la collaboration de
Jean-Marc Lofficier.
(Trad. : Robert Schlockoff).

ONZIEME ANNIVERSAIRE DU FESTIVAL DE PARIS

La rétrospective et les téléfilms Hammer



• L'hommage à la célèbre firme britannique Hammer eut cette année un aspect quelque peu différent, puisqu'il se composa de deux longs-métrages des années 60 en rétrospective, et de trois specimens — inédits en France — de la série télévisée de 1980 « **Hammer House of Horror** ».

• **The Terror of the Tongs (L'Empreinte du Dragon Rouge)** d'Anthony Bushell restitue le climat mystérieux de la Chine du début du siècle, où sévissaient des sectes d'assassins, climat angoissant évoquant certaines aventures de Fu-Manchu, Christopher Lee incarnant ici un rôle préfigurant celui du sinistre héros de Sax Rohmer qu'il devait tenir plus tard à maintes reprises. L œuvre est cependant assez statique, étant loin de posséder le punch des **Etrangleurs de Bombay** de Terence Fisher, au canevas curieusement identique mais se complaisant plus cruellement dans les séquences de tortures et de meurtres La belle Yvonne Monlaur (qui fut également la vedette des **Maîtresses de Dracula**) assista avec nous à la reprise de son film où elle était une Chinoise aussi ravissante que peu crédible

• Avec **Captain Clegg (Le fascinant Capitaine Clegg)** de Peter Graham Scott, qui a conservé toutes les qualités qu'on lui avait découvertes voici vingt ans, on retrouve un Peter Cushing au meilleur de sa forme dans un personnage d'ex-pirate reconverti en chef de contrebandiers et dissimulant son activité sous l'honorable apparence d'un clergyman doublé d'un médecin. Une réalisation dynamique agrémentée d'une splendide photo sert un scénario aux multiples rebondissements, où ne manquent ni les situations cornéliennes, ni les combats sanglants. Pas encore transformé en loup-garou par Fisher, le jeune Oliver Reed est une sorte de bandit d'honneur se sacrifiant pour les beaux yeux de la douce Yvonne Romain, pas encore, elle, devenue la mère du même loup-garou. Quant à Peter Cushing, dans un rôle semblable à celui de Charles Laughton dans **La taverne de la Jamaïque**, il excelle d'onctuosité sous la robe du prêtre, et de farouche détermination, en tant que chef de bandits peu faciles à manier. Reconnu par un ancien pirate qu'il avait fait abandonner dans une île deserte après lui avoir fait couper la langue Cushing payera ses fautes, non sans avoir d'abord assuré le bonheur de sa fille. On pense à Daphné du Maurier, certes, mais surtout à R.L. Stevenson ! Notons la présence, dans ces deux films, de l'acteur herculéen Milton Reid, voué aux rôles d'indigènes effrayants par un physique impressionnant de bestialité (c'est lui qui occit d'un coup de lance son ancien chef, le capitaine Clegg-Cushing).

• Les trois spécimens de la série télévisée « **Hammer House of Horror** » laissent bien augurer du renouveau de la fameuse firme, dont tous les amateurs de Fantastique regrettent la fin de la Grande Epoque, cette « période gothique » dont nous avons parlé ici même en évoquant la carrière de Peter Cushing

C'est une série de 13 téléfilms d'environ une heure que les nouveaux responsables de la Hammer, Roy Skeggs et Brian Lawrence, ont produit au cours de 1980, l'ensemble constituant un éventail des thèmes fantastiques classiques, mais transposés dans l'époque contemporaine. Parmi eux, nous avons vu le loup-garou, le savant fou et l'enfant maléfique.

• **Children of the Full Moon**, de Tom Clegg, qui fut le premier de la série, s'ouvre sur une brève séquence prégénérique montrant une fillette penchée sur une brebis et se retournant vers la caméra pour révéler des dents dégoulinantes de sang. Après quoi, nous assistons aux pérégrinations d'un couple d'automobilistes, en panne dans une région boisée désertique trouve refuge dans une ferme étrange où une femme (Diana Dors) vit avec huit enfants aux allures mystérieuses. Contraint de paser la nuit en ce lieu inquiétant, le jeune couple rencontrera l'horreur sous la forme d'une face monstrueuse surgie à la fenêtre Plus tard, le mari se réveillera dans un hôpital tandis que sa femme deviendra de plus en plus étrange, distante, comme perdue dans un rêve permanent. Enceinte, elle quittera son mari pour aller accoucher dans la ferme mystérieuse où elle mettra au monde un autre enfant du loup-garou qui l'avait possédée, son mari, accouru à sa poursuite, étant tué par le monstre qu'il rencontre, pas encore métamorphosé par la pleine lune, sous l apparence d'un paisible bûcheron

L'ensemble est habilement développé, la peur demeurant discrète à la seule exception de la vision brutale de la face du lycanthrope dévoilée par le rideau tiré ; le groupe d enfants insolites, aux beaux visages trop graves et aux regards inquisiteurs, laisse planer une sourde menace imprécise créant la véritable ambiance de terreur de ce bon téléfilm

• Avec **The Silent Scream**, nous retrouvons le cher Peter Cushing dirigé par Alan Gibson, incarnant le doux propriétaire d'un magasin de vente d'animaux familiers, mais possédant aussi une collection de fauves avec lesquels il pratique des expériences consistant à les faire obéir à des signaux sonores et électriques remplaçant les portes de leurs cages toujours ouvertes. Pour se faire aider, Cushing embauche un prisonnier venant de purger sa peine, mais celui-ci, voulant ouvrir le coffre en l'absence de son employeur, sera victime du piège préparé par le savant, ainsi que sa femme venue tenter de le sortir de l oubliette insonorisée où il est enfermé. Impitoyable, Cuhsing traitera ses deux captifs humains comme ses animaux les torturant, sadique en leur ouvrant la porte de leur cachot qu'ils ne peuvent franchir sous peine d'électrocution (séquence du petit chien carbonisé sous leurs yeux horrifiés). Le dénouement mettra à égalité les trois personnages qui seront, séparément, voués au plus affreux trépas, prisonniers, chacun, d'un lieu électrifié et insonorisé. Sur un excellent script de Francis Essex, on retrouve, malheureusement bien vieilli, le meilleur Peter Cushing, cauteleux, faussement bonhomme et finalement diabolique.

• Dernier téléfilm Hammer, **Growing Pains**, de Francis Megaly sur un script de Nicholas Palmer, nous conte une triste vengeance posthume, puisqu'il s'agit d'un enfant défunt revenant tourmenter ses parents qu'il haïssait de son vivant et se manifestant par le truchement d un autre garçon de son âge, adopté après sa disparition. Le déroulement des évènements surnaturels va en s'accélérant jusqu'à son terme tragique, les relations entre les parents et le nouvel enfant se détériorant très vite, provoquant une terreur grandissante chez le couple d'adultes aux prises avec l'indicible. Comme pour les autres spécimens de la série, l'épouvante naît davantage de l'atmosphère créée que des visions terrifiantes, tous ces téléfilms ayant un style commun qui donne à l'ensemble de la série une unité de ton, comme en possédaient jadis, pour des raisons différentes, les grands films de la Hammer.

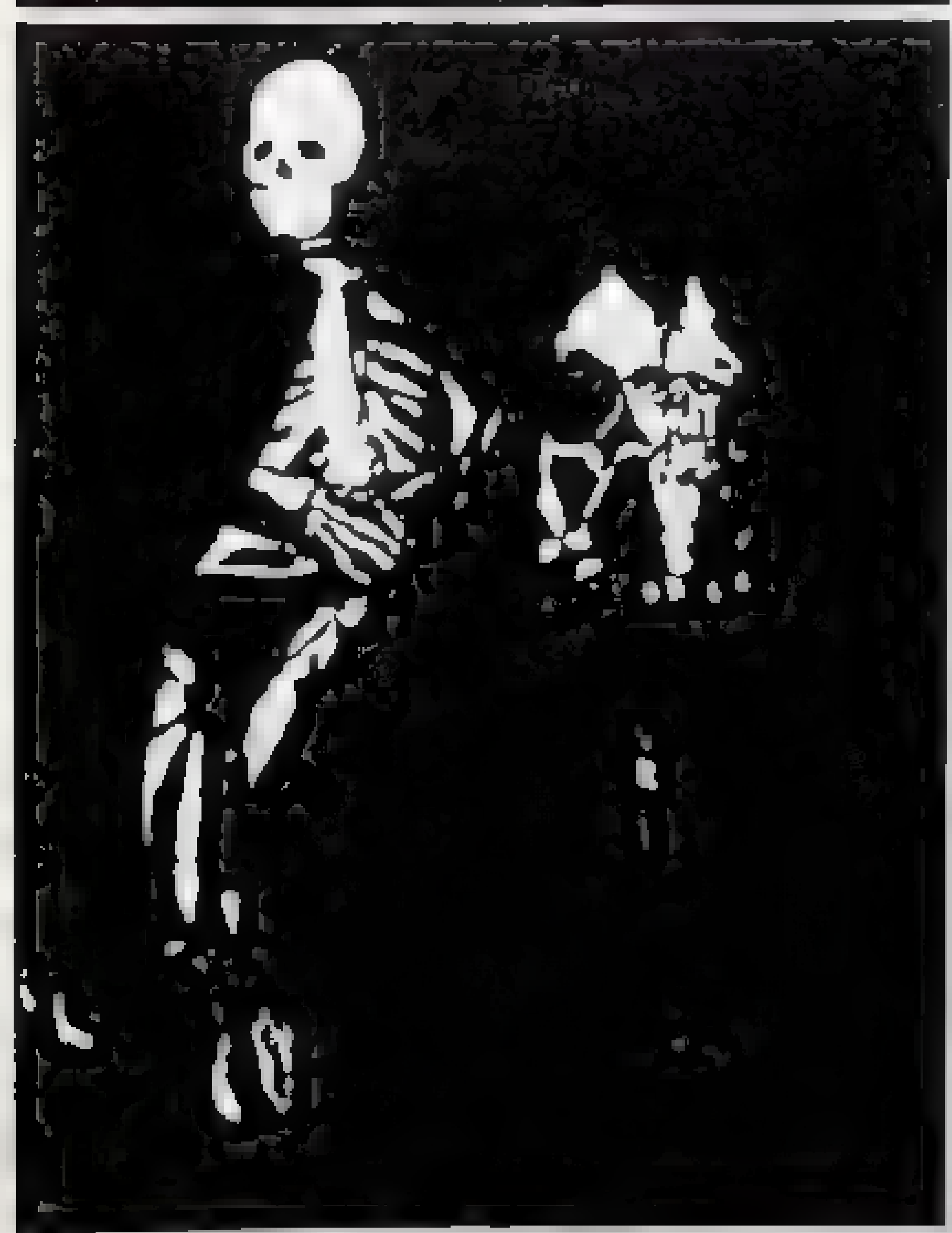
• On attend donc maintenant, avec une certaine confiance, doublée de beaucoup d'impatience, le retour, sur le devant de la scène, d'un emblème symbolisant, pour le public, l'un des meilleurs chapitres de l'histoire du Cinéma Fantastique

Pierre Gires



« L'Empreinte du dragon rouge »





« Le fascinant Capitaine Clegg »

Génériques des longs métrages en compétition

BLUE HOLOCAUST (BUIO OMEGA)
Italie, 1979. Real. : Joe d'Amato. **Sc. :** Ottavio Fabbri et Giacomo Guerrini **Ph. :** Aristide Massaccesi. **Mus. :** Goblins **Prod. :** D.R. Production **Int. :** Kieran Canter, Cinzia Monreale, Franca Stotti, Anna Cardini, Samuel Medosto, Klaus Riener, Lucia D El a. Telecolor. 94

BON ANNIVERSAIRE (BLOODY BIRTHDAY)
U.S.A., 1980. Réal. : Ed Hunt **Sc. :** Ed Hunt et Barry Pearson. **Ph. :** Stephen Posey **Mus. :** Arlon Ober **Int. :** Susan Strasberg (Mrs Davis), José Ferrer (le docteur), Lori Lethin (Joyce Russel), Melinda Cordell, Julie Brown, Joe Penny, Bert Kramer. Couleurs. 84

LA CAGE (THE MAFU CAGE)
Voir critique et fiche technique dans E.F. n° 7. p. 98

LE CHAT NOIR (IL GATTO NERO/THE BLACK CAT
Voir critique et fiche technique dans notre précédent numéro, p. 59

DON'T PLAY WITH FIRE
Hong Kong, 1980. Réal. : Hark Tsui. **Sc. :** Szeto Cheukon. Fong Ling Ching. Chan Fong **Ph. :** Chung Ch. Man **Prod. :** Fotocine **Int. :** Lo Lieh, Lin Chin Chi. Albert Au. Couleurs, scope. 97

GALAXINA
U.S.A., 1980. Real. : William Sachs **Sc. :** William Sachs. **Ph. :** Dean Cundey **Mus. :** Arlon Ober **Prod. :** Crown International. **Int. :** Stephen Macht (Thor), Dorothy Stratten (Galaxina), Avery Schreiber (Capitaine Butt), James David Hinton (Buzz), Lionel Marck Smith (Maurice), Tad Horino (Sam Wo). Color by Deluxe. Panavision. 83

HELL NIGHT
U.S.A., 1981. Real. : Tom De Simone **Sc. :** Randolph Feldman. **Ph. :** Mac Alhberg **Mus. :** Dan Wyman **Prod. :** Compass International **Int. :** Linda Blair (Marti), Vincent Van Patten (Seth), Peter Barton (Jeff), Kevin Brophy (Peter), Jenny Neumann (May), Suki Goodin (Denise), Jimmy Sturtevant (Scott). Couleurs. 104

INCUBUS
Canada, 1981. Real. : John Hough **Sc. :** George Franklin, d'après le roman de Ray Russell **Ph. :** Albert J. Dunk **Mus. :** Stanley Myers **Int. :** John Cassavetes (Sam Cordell), Kerrie Keane (Laura Kincaid), John Ireland (Hank Walden), Erin Flanner (Jenny Cordell), Ducan Mc Intosh (Tim Galen), Helen Hughes (Agatha Galen), Harvey Atkin (Joe Prescott). Couleurs. 92

LADY, STAY DEAD
Australie, 1981. Real. : Terry Bourke **Sc. :** Terry Bourke. **Ph. :** Ray Henman **Mus. :** Bob Young **Prod. :** Ryntare **Int. :** Chard Hayward (Gordon Mason), Louise Howitt (Jenny Nolan), Deborah Coulls (Marie Coleby), Roger Ward (Officier Collings), Les Foxcroft (Billy Shepherd), James Elliott (policier). Eastmancolor. 93

THE LAST CHASE
Canada, 1979. Real. : Martyn Burke **Sc. :** C. Christopher, Martyn Burke, Roy Moore **Ph. :** Paul Van Der Linden **Int. :** Lee Majors (Franck Hart), Burgess Meredith (Capitaine Williams), Chris Makepeace (Ring), Alexandra Stewart (Eudora), Diane d'Aquila (Santana), George Touliatos (Hawkins), Harvey Atkin (Jud), Ben Gordon (Morely), Doug Lennox (Capitaine de l'armée), Moses Znaimer (le reporter). Technicolor. 103

MAD MAX
Voir critique et fiche technique dans l'E.F. n° 12. p. 102

LA MAISON PRES DU CIMETIERE
Italie 1981, Réal. : Lucio Fulci. **Sc. :** Lucio Fulci, Dardano Sarchetti et Giorgio Mariuzzi **Ph. :** Sergio Salvati **Mus. :** Walter Rizzati. **Effets spéciaux :** Giannetto de Rossi et Maurizio Trani **Prod. :** Fulvia Film **Int. :** Catriona McColl (Lucy), Dagmar Lassander (Norman), Sylvia Collatino, Ana Pieroni (Ann). Couleurs. Scope. 85

MONSTER CLUB
G.-B. 1980, Réal. : Roy Ward Baker **Sc. :** Edward et Valerie Abraham d'après le roman de R. Chetwynd-Hayes. **Mus. :** John Williams et chansons de B.A. Robertson, Night, The Pretty Things. The Viewers **Prod. :** Sword & Sorcery **Int. :** Vincent Price (Erasmus), Donald Pleasence (Pickering), John Carradine (R. Chetwynd-Hayes), Barbara Kellerman, Simon Ward, Richard Johnson, Stuart Whitman. Couleurs. 97'. (Voir dossier dans l'E.F. n° 15 p. 14)

MOTHER'S DAY
Voir critique fiche technique et entretien avec le réalisateur dans l'E.F. n° 14, p. 32

RAYONS X (X RAYS)
Voir critique et fiche technique dans l'E.F. n° 19, p. 11

SURV.VANCE (JUST BEFORE DAWN)
Voir critique et fiche technique dans l'E.F. n° 19, p. 10

LE SURVIVANT D'UN MONDE PARALLELE (THE SURVIVOR)
Voir critique, fiche technique et entretiens dans l'E.F. n° 20, p. 34

ACTUALITE MUSICALE

Le 11e Festival International de Paris du Film Fantastique et de Science-Fiction :

• **Le disque du Festival : « Starlight », une grande première** (Pathé Marconi 2C070-73458/PM262)
Fidèle à sa tradition de promoteur, le Festival, qui avait déjà permis, il y a deux ans et demi, l'édition tant attendue par les collectionneurs du **Malpertuis** de Georges Delerue, a cette fois été plus loin en s associant à la première édition discographique symphonique du compositeur Edouard Scotto di Suoccio. Inspirée par l'esprit et les thèmes de l'Heroic Fantasy, **Starlight** nous plonge d'emblée, musicalement, dans l'univers qui fait tout le charme des contes de Tolkien et de tant d'autres romanciers du genre entrés désormais dans la légende. La multiplicité des couleurs orchestrales, la richesse de l'écriture parfois foisonnante dans laquelle le lyrisme, le drame et l'épopée alternent et s'entremêlent selon les moments : tout contribue à inscrire **Starlight** dans la tradition de la grande musique de film fantastique, bien qu'il ne s'agisse pas au départ d'une œuvre de ce type, mais d un poème symphonique. Car c'est bien de poème qu'il est question, si l'on se laisse entraîner par les accents pleins de rêves qui parsèment l'œuvre, engendrant de généreux élans comme, en particulier, les quatrième et sixième mouvements : le finale, grandiose, vient à point nommé nous rappeler que la grande musique symphonique n'est point morte, et que le cinéma n'est pas seul à en perpétuer le genre. Au gré de l'œuvre se bâtit lentement, pour qui veut bien se laisser conduire, tout un univers dont la luxuriance puise ses multiples sources dans une composition soignée à l'extrême jusqu'aux moindres détails. Un disque dont peut s honorer le Festival, et dont chaque écoute révèle de nouvelles richesse...

• **Le Prix de la Musique : « Le Survivant d'un monde parallèle » (« The Survivor »), de Brian May** (DSD 1)
L'association Miklós Rózsa France a cette année décerné son prix à cette récente musique du compositeur australien Brian May : récompense d'autant plus justifiée qu'on doit déjà à ce musicien des partitions aussi remarquées que **Mad Max, Patrick, Snapshot, Harlequin** et **Thirst**. Ce prix va être l'occasion d'une édition dans notre pays — la seule au monde, jusqu'à présent, semble-t-il. Un disque sur lequel nous aurons l'occasion de revenir plus en détail dans notre prochaine rubrique, mais dont il convient dès à présent de souligner l intérêt : au sein d'une bande-son particulièrement soignée, la musique de **Survivor** est d'une grande qualité et par sa variété de ton, depuis les accents doux et mystérieux du générique et du finale, jusqu'à ceux, tendus et déchirants, des séquences de catastrophe, de violence et d'angoisse, elle constitue sans doute l'une des meilleures de Brian May à ce jour. A ne pas manquer, donc, en attendant — qui sait ? — la parution de **Harlequin** et **Thirst** dont l'absence sur le marché constituent une grave lacune dans l'édition discographique de musiques de film.

A l'honneur : Varèse Recors et Citadel records

Une fois n'est pas coutume : saluons non point tant des compositeurs que ces deux marques de disques américaines qui, depuis quelques années, alimentent pour la plus grande part les rayons des collectionneurs, qu'il s'agisse de nouveautés ou de rééditions

• **Georges Delerue : « True Confessions »** (STV 81141)
Il y a peu, le compositeur français, qui travaille de plus en plus sur place pour le cinéma américain, nous confiait quel plaisir il éprouvait à bénéficier enfin de moyens appréciables. **True Confessions** nous apporte la preuve manifeste du bien-fondé de cette affirmation, car, fort différente à bien des égards, en particulier par son ampleur, de ce à quoi nous avait jusqu'à présent habitué Delerue, cette musique se présente d'emblée comme une œuvre grandiose, alliant intimement toute la personnalité du compositeur au meilleur de la tradition de la grande musique de cinéma. La longue suite pour Orchestre et Chœurs que nous offre Varèse est belle, noble et multiplie les accents pathétiques que rendent avec nuance les jeux auxquels se livre Delerue avec la vaste formation orchestrale dont il a ici bénéficié. Irons-nous jusqu'à dire que c'est à présent une de ses meilleures compositions ? Pourquoi pas. En tout cas, il est visible que travaillant dans des conditions qui, pour une fois, n'étaient pas étriquées, Delerue a pu donner avec **True Confessions** la pleine mesure de son talent et de son inspiration au service d une œuvre qui nous emporte et nous enchante tout à la fois. Il y a du souffle dans chaque mesure, parallèlement à une réserve, à une pudeur dans l'orchestration qui sont toutes en accord avec l'esprit du film

• **John Carpenter : « Escape from New York »** (STV 81134) et **« Halloween II »** (STV 81152). Metteur en scène complet, John Carpenter assure aussi la musique de ses films, et avec un ton personnel qui ne laisse pas indifférent. Reposant essentiellement sur l'emploi d'instruments électroniques, les compositions de Carpenter ne sont pas pour autant faciles, comme c est trop souvent le cas de ce genre de musique en matière de cinéma. La variété des rythmes, la richesse des sonorités contribuent à bâtir une ambiance composite et étrange qui n'exclue pas des reliefs nombreux, qu'il s'agisse d'accompagner des séquences d'action — comme par exemple les scènes finales de **Escape from New York** — ou simplement de matérialiser au niveau sonore une atmosphère poignante, chargée, telle celle qui caractérise souvent les films de ce réalisateur. Il faut dire que pour ce faire, Carpenter ne lésine pas sur les moyens, puisqu'il ne travaille pas sur moins de dix ou onze instruments différents : à ce stade, toute électronique qu'elle soit, sa musique atteint, dans un registre nouveau, la même complexité d élaboration d'une musique symphonique. Les thèmes d'ailleurs jouent un grand rôle respectant les règles de l'écriture cinématographique, et si les modalités orchestrales et sonores de celle-ci se trouvent bouleversées, ce n est à aucun moment au détriment de l'efficacité. Avec un minimum d'éclectisme, les plus ardents défenseurs de la musique de cinéma « classique » trouveront ici leur compte et découvriront que si certaines évolutions du genre aboutissent souvent à des non-sens, elles sont aussi parfois synonymes de qualité.

Les rééditions

Nous ne nous attarderons pas à commenter en elles-mêmes des musiques que tout bon collectionneur connaît déjà fort bien ; mais il convient, en toute justice, d'attirer l'attention sur l'effort de qualité qui caractérise nos deux marques : la première édition stéréo de la merveilleuse musique de Hermann pour **The Seventh Voyage of Sinbad** (STV 81135) ou la réédition du **Barabbas** de Mario Nascimbene en stéréo (Citadel CT 7034) sont évidemment à compter comme des événements : les écouter, c'est redécouvrir ces deux splendides partitions, sous la pochette originale, ce qui ne peut que rehausser le plaisir qu'on a à les avoir dans sa discothèque
Parmi les rééditions dignes d'intérêt, notons également **Boy on a Dolphin**, de Hugo Friedhofer, dont c'est une des meilleures musiques (STV 81119), **To Kill a Mockinbird** d Elmer Bernstein, dans son enregistrement original de l époque (CT 7029), et surtout, une œuvre aussi belle que méconnue d'Alex North : **South Seas Adventures** qui nous ramène à la bonne vieille époque du cinéma-spectacle ! Edition en stéréo comme il se devait (CT 7014), avec, sur la deuxième face, **Journey into Fear**, toujours d'Alex North. Et Victor Young est aussi de la partie avec **Sands of Iwo Ima** et **The Sun Shines Bright** (CT 7027). Rappelons pour finir que Varese c'est aussi **Mad Max** de Brian May (STV 81144). Et on comprendra sans rappeler une liste qui compte des titres aussi prestigieux que **Knights of the Round Table, Eye of the Needle** et tant d autres, que ces deux marques méritent bien plus qu'un grand coup de chapeau !
Renseignement pratique : à tous nos lecteurs qui se plaignent régulièrement — et nous les comprenons ! — de ne pouvoir trouver que difficilement — sinon parfois pas du tout — tous ces disques à propos desquels nous leur mettons régulièrement l'eau à la bouche, nous signalons que pour certains du moins il existe une solution toute simple : s adresser directement à l'importateur des marques Varèse, Citadel, Starlog Chalfont : Disco Shop Distribution, 22, rue de la Republique, 94160 Saint-Mandé (Tel. 365 14.37)



Bientôt : « Mad Max 2 »

En France

Quelques éditions intéressantes dans notre pays, en particulier celle de la musique de Lalo Schifrin pour **La peau** (WE 753805), qui est peut-être l'une des meilleurs de ce compositeur, en particulier par la présence du très beau thème générique. Lalo Schifrin est un musicien à notre sens irrégulier, capable du meilleur comme du pire. Ici nous sommes dans le premier cas, alors autant saisir l'occasion !
Chez General Music, à noter un maxi 45 tours de la très belle musique d'Armando Trovajoli pour le film **Passion d'Amour** : cela s'écoute en rêvant, et toute la sensibilité de ce film splendide est ici traduite à souhait. Un quart d'heure de romantisme garanti !

Bertrand Borie

MONSTRES A LIRE

BANDE DESSINEE

« Wow » (Editiemme, Via Lanino 5, 20144 Milan. Abonnement : Lires : 18 000).

Si la bande dessinée est aujourd'hui reconnue comme un « art », en Europe, elle le doit largement aux efforts incessants déployés durant les années soixante par une poignée de passionnés érudits et obstinés. On ne saurait, à cet effet, mésestimer l'apport capital, en France, d'ardents et talentueux défenseurs tels Francis Lacassin ou Claude Moliterni. Chacun éditait alors sa propre revue (**Giff-Wiff, Phœnix**), au tirage modeste, mais de grande qualité, aux sommaires riches d'analyses et de portraits des « grands » de la bd internationale.
La bande dessinée connut sa consécration, dans notre pays, à travers une série d'émissions télévisées (« Du tac au tac ») et un festival annuel (Angoulême), puis vinrent des revues à grand succès et au tirage élevé, telles **Métal Hurlant, (A Suivre)**, etc. qui contribuèrent à créer un nouveau public, doté de nouvelles exigences. La violence, le sexe, l'humour noir et la S.F. vinrent s'installer au sein de ces publications issues, dans l'esprit ou dans le fait, de mai 68.
La réflexion, l'analyse documentée, l'historique de ce genre disparurent progressivement des sommaires, s'effacèrent pour laisser place à la seule reproduction d'illustrations — superbes, d'ailleurs, et dont s'inspireront les cinéastes (Alexandro Jodorowski, Ridley Scott, etc.).

Aujourd'hui, il n'existe pratiquement plus aucune revue française de bd analytique — hormis les monographies — et c'est bien dommage. Mais, en Italie, une revue a repris le flambeau, depuis six ans : **Wow.** Passionnante, abondamment illustrée, électique (on y traite aussi bien du cinéma que de la littérature, sans les dissocier de la bd), de format réduit mais pratique, elle possède le ton enthousiaste et l'érudition des magazines de jadis.

Dans son n° 36, **Wow** se consacre à l'anniversaire du « giallo » (ce vocable désigne le genre policier chez nos voisins transalpins). On y trouve d'intéressantes études et reportages sur Marlowe (le célèbre personnage de Raymond Chandler (vu par la bd et le cinéma, d'Humphrey Bogart à Robert Mitchum), le cinéma policier de ces deux dernières années, Fu Manchu, etc.
Indispensable pour les nostalgiques et les collectionneurs.

A. G.

PETITES ANNONCES

Les petites annonces de l'Ecran Fantastique sont gratuites et réservées à nos abonnés.

DESIRE correspondre avec fans de **Chapeau melon et bottes de cuir.** *Nombreuses photos des anciennes séries (Honor Blackman, Diana Rigg..) à échanger. Eric Cazalot, 11, rue Mozart, 78330 Fontenay-le-Fleury.*

VENDS matériel et films super-8 magnétiques épouvante et S.F. J.F. Pernal, 39, rue Pierre Lefranc, 66300 Thuir. Tél. : 53.01.82.

MERCI à Daniel, Christian, Michel et les autres, pour le service d'ordre bénévole qu'ils ont assuré au dernier Festival de Paris, ce qui nous a permis de passer des soirées sans incidents. J'ajoute une pensée pour Michel. Josette Simon, 75010 Paris.

VENDS, achète, échange films super-8 muets et sonores, Liste importante contre un timbre. Alain Zerbib, 11-17, rue Curial, Appt 95, 75019 Paris.

RECHERCHONS courtiers en publicité. Ecrire ou téléphoner à la revue.

ANCIENS NUMEROS de l'Ecran Fantastique : quelques numéros de l'ancienne série (1973-1974) sont encore disponibles. N° 3 (Festivals internationaux. 15 F), n° 4 (H.G. Wells, Claude Rains, José Mojica Marins. 12 F), n° 6 (José Mojica Marins, Charles Laughton. 9 F), n° 7 (Jack Arnold, Sax Rohmer, La longévité à l'écran. 9 F). Frais de port : 8 F. Toute commande : l'Ecran Fantastique, 9, rue du Midi, 92200 Neuilly.

RECHERCHE en excellente condition copies vidéo des films suivants : **Les yeux sans visage, Judex, Les Oiseaux, Pas de printemps pour Marnie, Le village des damnés, Les Innocents, La maison du diable.** *Système Pal ou Secam. Possibilité d'échanges. Ecrire à la revue qui transmettra.*

LES CATALOGUES officiels illustrés des précédents Festivals de Paris du Film Fantastique (1976, 1977, 1978, 1979, 1980) sont en vente à Publi-Ciné, 92, Champs-Elysées, 75008 Paris. Prix de chaque exemplaire : 15 F (+ 2,40 F de port).

QUESTIONNAIRE L'ECRAN FANTASTIQUE N° 2

A découper ou à recopier, et à envoyer à :
Media-Presse Edition, 92, Champs Elysées, 75008 Paris.

• L'Ecran Fantastique mensuel : POUR ou CONTRE (vos commentaires)

....

....

....

• Seriez-vous disposé à acheter chaque mois la revue au prix actuel ?

....

• Quels changements attendriez-vous de votre magazine dans une formule mensuelle ?

....

....

....

• Nom, adresse : ....

Merci de votre collaboration !

NOUVEAUTÉS VIDEO

Devant l'afflux des nouveautés vidéo, et dans l'impossibilité provisoire, faute de place, de rendre compte en détail de toutes ces parutions, nous avons choisi, dans un premier temps, d'en publier la liste. Les titres les plus intéressants seront commentés ultérieurement.
Les nouveautés sont classées par firmes :

LA GUEVILLE VIDEO
« Monty Python, Sacré Graal » (« Monty Python, Holy Grail ») des Monty Python.
HOLLYWOOD VIDEO
« La dernière maison sur la gauche » (« The Last House of the Left ») de Wes Craven. « Week-end sauvage » (« Death Week-End ») de William Fruet. v.o. « Les tueurs de la lune de miel » (« Honeymoon Killers ») de Leonard Kastle. v.o. « Survivance » (« Just before Dawn ») de Jeff Lieberman. v.o. « Frissons » (« Parasite Murders ») de David Cronenberg. V.O.
HOLLYWOOD BOULEVARD
« La chasse sanglante » (« Open Season ») de Peter Collinson. « Le jeu de la mort » (« Game of Death ») de Bruce Lee et Robert Clouse.
MPM
« Shock » de Mario Bava. « Blue Holocaust » (« Buio Omega ») de Joe d'Amato. v.o. « Viva la muerte » de F. Arrabal.
POLYGRAM VIDEO
« La terreur des morts-vivants » (« Terror ») de Norman J. Warren. « Le zombi venu d'ailleurs » (« Prey ») de Norman J. Warren. « Leonor », de Juan Bunuel.
RCV
« Nimitz, retour vers l'enfer » (« The Final Countdown ») de Don Taylor. « L'enfer des zombies » (« Zombi 2 ») de Lucio Fulci.
RCA/SUNSET VIDEO/CINETHEQUE
« Le garçon aux cheveux verts » (« The Boy with Green Hair ») de Joseph Losey v.o. « Le grand inquisiteur » (« The Witchfinder General ») de Michael Reeves. « La maison ensorcelée » (« The Curse of the Crimson Altar ») de Vernon Sewell v.o. « La marge » de Walerian Borowzyk. « Scanners », de David Cronenberg. v.o.
SCHERZO VIDEO
« Le justicier solitaire » (« Getting Even ») de Harry Kerwin.
SVP
« L'avion de l'apocalypse » (« La citta della paura/Nightmare city ») de Umberto Lenzi. « Spectre » (« The Boogeyman ») de Ulli Lommel.
THORN EMI VIDEO
« Flash Gordon » de Mike Hodges. « Les horreurs de Frankenstein » (« Horror of Frankenstein ») de Jimmy Sangster. « Les cicatrices de Dracula » (« Scars of Dracula ») de R.W. Baker. « Les contes de Beatrix Potter » (« Tales of Beatrix Potter ») de Reginald Mills. « Kate Bush at Hammersmith Odeon » de Kate Bush. v.o.
VIDEO-MARKETING
« Reptilicus » de Sidney Pink.
VIP
« Et le vent apporta la violence » (« E dio dice a Caino ») d'A. Margheriti. « Parano » de Bernard Dubois.
VIRGINIA DISTRIBUTION
« L'antropophage (« Antropophagous ») de Joe D'Amato.
WARNER-HOME VIDEO
« L'inévitable catastrophe » (« Swarm ») d'Irwin Allen. « Superman » de Richard Donner. « Qu'est-il arrivé à Baby Jane ? » (« What ever Happened to Baby Jane ? ») de Robert Aldrich. « L'hérétique » (« The Heretic : Exorcist II ») de John Boorman. « Mélodie meurtrière » (« Giallo napoletano ») de Sergio Corbucci. « Le jour de la fin du monde » (« When Time Ran Out ») de James Goldstone.

Le fantastique en super 8

• Malgré la vive concurrence du marché des vidéocassettes, l'édition S-8 se maintient à un bon niveau d'une part grâce à l'abondance et à la variété des titres, et d'autre part aux avantages déterminants d'une projection sur grand écran. Une sélection judicieuse, le métrage, le montage, la qualité du tirage contribuent à l'attrait de ce format d'amateur pour de nombreux collectionneurs.

Après un tour d'horizon effectué précédemment en guise d'introduction (E.F. n° 17), nous allons passer en revue quelques titres actuellement disponibles. Suite au succès remporté par le premier extrait de **La guerre des étoiles**, Ken Films vient d'en éditer un second d'une durée de 17 mn qui contient la scène du cantina et l'attaque de l'Etoile Noire.

Luke a retrouvé Ben Kenobi et tous deux se rendent à Moz Essly afin de trouver un transport pour rejoindre les forces rebelles. L'ambiance du cantina, très bien restituée, nous permet de contempler la plus belle assemblée d'humanoïdes et autres monstres galactiques à l'aspect de loup-garou et d'insectoïde, s'abreuvant au son d'un curieux orchestre de jazz. Grâce à Han Solo, nos amis échappent pour un temps aux soldats de l'Empire. A bord de l'Etoile Noire, Leia, contrainte par Tarkan alias Peter Cushing d'identifier la planète des rebelles, assiste impuissante à la désintégration d'Alderande. Le montage de l'attaque de l'Etoile Noire par les chasseurs X, assez bien fait, parvient à rendre cette séquence captivante.

Satisfaisant sur le plan du montage et du tirage respectant les couleurs d'origine, cet extrait souffre néanmoins par moment de la réduction du format cinémascope original. C'est pourquoi pour répondre à une forte demande, Ken Films a décidé de procéder à un tirage en scope intégral ; le projecteur doit alors être muni d'un objectif anamorphique. On peut ainsi apprécier la dimension réelle du film et son côté spectaculaire.

L'Empire contre attaque a fait lui, l'objet d'un condensé d'une durée de 35 mn édité en deux bobines.

Tous les grands moments du film ont naturellement été assemblés, avec un accent particulier sur la bataille de la planète des glaces, la traversée du champ d'astéroïdes et le duel final. La bataille de Hoth est presque intégralement restituée ; les walkers, imposants par leur taille et paraissant invulnérables, sont réellement impressionnants. La traversée du champ d'astéroïdes constitue une véritable performance sur le plan des effets spéciaux ; cette séquence est réalisée avec une virtuosité à nous donner le vertige. Au cours de brèves scènes, nous assistons également à la rencontre entre Luke et Yoda, personnage bien sympathique animé avec talent par Frank Oz, l'entretien de Vador avec ce mystérieux empereur, les retrouvailles de Lando et Han qui se termineront pour ce dernier de la façon que l'on sait. Le duel entre Luke et Vador constitue le dernier temps fort du montage ; Luke a décidement beaucoup de courage et sera sauvé in extremis par Leia.

Ce condensé a été réalisé avec beaucoup de soins. Le tirage bénéficie des couleurs d'origine et d'une bonne définition. Le son est enregistré fort mais sans distorsions. Il est recommandé de monter ensemble les deux parties pour avoir une projection continue.

Le grand événement chez Marketing a été l'édition d'un condensé de **Star Trek** d'une durée de 50 mn édité en trois bobines.

Dans la première partie se succèdent dans de cours extraits l'attaque de l'Intrus par les croiseurs Klingons et leur désintégration, la prise de commandement de l'Entreprise par l'Amiral Kirk et le départ du vaisseau, l'incident de la spirale dans l'hyperespace, l'embarquement de Spock, pour entrer avec la seconde partie dans le vif du sujet : la rencontre avec l'Intrus

Evoluant à proximité du nuage, l'Entreprise est soudainement attaqué ; Spock réussit à sauver le vaisseau en transmettant un message en direction de l'Intrus. Celui-ci, intrigué, le laisse traverser son champ magnétique protecteur. Dans une succession d'images grandioses, irréelles, l'Entreprise pénètre lentement à l'intérieur du nuage abritant les structures gigantesques de l'Intrus. L'équipage va prendre conscience qu'il a en fait affaire à une entité douée de vie dont Spock parvient à saisir les schémas de pensée. En découvrant des structures qui se révèlent constituer une mémoire tridimensionnelle de l'entité, Spock prendra conscience de sa véritable personnalité. Obéissant à sa programmation, l'entité avait amassé un savoir immense le long de son voyage de retour vers la planète de son créateur. Pour sauver la terre de la destruction, Decker devra s'unir à l'entité représentée sous l'apparence d'Ilia dans une éblouissante et spectaculaire transcendance.

Bien réalisé, ce condensé bénéficie de très belles couleurs et d'une définition excellente. L'image a été amincie pour mieux faire passer le format cinémascope d'origine. A noter qu'il existe une autre édition présentée en une bobine de 120 m ; il s'agit d'un court métrage pour la promotion du film qui contient quelques images non incluses dans le condensé. Il se ternie par une courte séquence d'animation graphique par ordinateur.

Pour terminer, un coup d'œil au rayon des nouveautés. Sont disponibles ou en cours d'édition les titres suivants : **Dressed to Kill, Crack in the World, The Time Machine, Elephan Man, Clash of the Titans** et **The China Syndrome.** Tous ces titres sont réalisés en condensé de 50 mn, sauf le dernier.

Philippe Ralestin



Diffusion : Messageries Lyonnaises de Presse.
Maquette, Composition, Réalisation : Compographie Paris 19e
Imprimerie de Compiègne. Dépôt légal : 1er trimestre 1982.


GAULOISES
Blue Way
GAULOISES
BLUE WAY
FILTRE
FILTRE
FILTRE
FILTRE
FILTRE
F. COULON
GAULOISES BLUE WAY 20 CIGARETTES FILTRE